

Illustrierte Geschichte der Musik von der Renaissance bis auf die ...

Hans Merian, Bernhard Egg

Illustrierte Geschichte der Musik

von der Renaissance bis auf die Gegenwart

von

Hans Merian

Dritte erweiterte Auflage mit 303 Abbildungen im Text
und 20 Beilagen bearbeitet von Bernhard Egg

Leipzig 1914
Verlag von Otto Spamer

Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

Vorwort zur Ersten Auflage

So viele und gute Handbücher der Musikgeschichte wir besitzen, so fehlt es dennoch an einem Buche, das weniger für die Bedürfnisse des Fachmusikers als für diejenigen des Musikfreundes, weniger für die schaffenden und ausübenden Künstler als für die große Zahl der Genießenden geschrieben ist. Die meisten musikgeschichtlichen Werke behandeln die ältere Kunst und sogar diejenige aller möglichen exotischen Völker sehr ausführlich; sie handeln von der Musik der alten Ägypter, Babylonier und Griechen, der Chinesen und Araber, gelangen dann über die mittelalterliche Musik, die Niederländer und die alten Italiener endlich zur Periode der Klassiker und fügen schließlich noch die bedeutenderen Romantiker als Epigonen und Ausläufer dieser Klassiker an, lassen aber den Leser gerade bei dem Punkte im Stich, der ihn naturgemäß am meisten interessieren muß, bei der Musik der neuesten Zeit. Nun ist es ja allerdings nicht die Aufgabe der „Geschichte", sondern diejenige der „Kritik", sich mit den künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart zu befassen. Eine Periode muß abgeschlossen, muß „historisch" geworden sein, bevor sie Gegenstand der Geschichtschreibung im engeren Sinne werden kann. Der Verfasser wird also auch im vorliegenden Buche keine Geschichte der Musik der Gegenwart geben können. Dagegen soll der Versuch gemacht werden, die neuen und neuesten Strömungen der Kunst aus der Vergangenheit historisch zu erklären und zu verstehen, den organischen Zusammenhang auch der neuesten Richtungen und Bestrebungen mit den vorangegangenen Epochen aufzuzeigen und ihre Wurzeln so weit als möglich zurückzuverfolgen. Dabei sollen die jeweiligen Wechselwirkungen zwischen Kunst und Zeitgeist möglichst berücksichtigt werden. Als die speziell moderne Periode der Musikgeschichte, die eingehender zu behandeln ist, sieht der Verfasser das neunzehnte Jahrhundert an, und da man geschichtliche

Perioden nicht nach willkürlich gewählten Jahreszahlen abgrenzen kann, so versteht er darunter die Zeit nach der französischen Revolution, die wir als die moderne Zeit im engeren Sinne zu betrachten gewohnt sind. In diesen Zeitraum fällt die größte Künstlergestalt der gesamten Musikgeschichte: Beethoven. Der Geist Beethovens beherrscht die ganze moderne Musik; sein Leben und Schaffen mußte daher den Mittelpunkt der Darstellung bilden. Wenn der Verfasser nun aber nicht nur das Antlitz der modernen Kunst zeichnen, sondern sie dem Leser gleichsam in ganzer Figur vorführen wollte, so mußte er über Beethoven zurückgehen und die Fäden in der Zeit der Renaissance anknüpfen. Denn nur so konnte die Entstehung derjenigen Kunstformen (Kantate, Sonate, Symphonie, Oratorium, Oper usw.) geschildert werden, die zu Beethovens Zeit schon die höchste Vollendung erreicht hatten und noch die ganze Musikpraxis des neunzehnten Jahrhunderts beherrschten. Nur durch eine solche historische Darstellung konnte auch beim Nichtfachmusiker ein Verständnis für diese Formen und für die wichtige Rolle, die ihre Umwandlung und teilweise Auflösung gerade in der allermodernsten Musik spielt, erweckt und gefördert werden. Indem nun der Verfasser in dem ziemlich umfangreichen ersten Kapitel von den Vorläufern der modernen Musik die Entstehung der musikalischen Formen zu schildern suchte und das Schaffen der älteren Komponisten von Palestrina und den alten Florentiner Meistern an bis auf Haydn, Gluck und Mozart, immer mit Beziehung auf die neue Zeit und die moderne Kunst, verfolgte, erhielt der Leser naturgemäß und sozusagen ganz von selbst eine Übersicht über diejenigen Meister und Werke, die im neunzehnten Jahrhundert, die in unserer Zeit noch lebendig sind, die also ebenso, wie die im Zeitraum der letzten hundert Jahre geschaffenen Werke, als „Musik des neunzehnten Jahrhunderts" im weiteren Sinne gelten können und müssen. Die Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert erweiterte sich demnach zu einer Geschichte der modernen Musik von Palestrina bis auf unsere Tage, in der aber, im Gegensatz zu anderen geschichtlichen Darstellungen, alles das ausgeschaltet ist, was in keiner Beziehung zu unserer Zeit steht, was den heutigen Konzert- und Theaterbesucher nicht mehr interessiert; während andererseits in der Darstellung der älteren Zeit überall die Parallelen und die Beziehungen zu den modernen Meistern bloßgelegt werden.

Dem gebildeten Leser das Verständnis für die Musik der Gegenwart aus ihrer historischen Entwickelung in einem lesbaren und anregenden Buche zu erschließen, war das Streben des Verfassers. Wie weit er seine Absicht erreicht hat, muß die Aufnahme entscheiden, die das Werk beim Publikum finden wird. Möge es dem Buche gelingen, bei den Freunden ernster Tonkunst so viel Beifall zu erringen, daß sie seine Mängel und Schwächen gütig übersehen.

Leipzig, im November 1901.

Hans Merian.

Inhalt

Dritter Teil.

Ludwig van Beethoven.

Seite

Vierter Teil.

Von Beethoven zu Wagner.

Sechster Teil.

Die Musik nach Richard Wagner.

Verzeichnis der Beilagen

Illustrierte
Geschichte der Musik

Zur Einführung

Die Musik ist die immateriellste, die unkörperlichste aller Künste; unter allen ihren Schwesterkünsten ist sie am wenigsten von dieser Welt. Die bildenden Künste formen ihr Werk aus greifbarem Stoffe; der Dichter muß, sogar in seinen bis zum höchsten Grade vergeistigten Werken, wenigstens die Bilder realer Gegenstände und tatsächlicher Geschehnisse in der Phantasie des Hörers oder Lesers erwecken, er muß uns fest umrissene, klare und logisch untereinander verknüpfte Gedanken bieten. Im Reiche der Töne aber befinden wir uns in einer ganz anderen Welt. Hier ist jedes klare Bild, jeder festumschriebene Gedanke verschwunden, es gibt da weder Bilder noch eine Sprache im gewöhnlichen Sinne, und doch weiß uns der Künstler das, was sein Herz bewegt, klar und verständlich mitzuteilen, zeigt er uns sein Inneres unmittelbarer, als es Bildner oder Dichter zu tun vermöchten. Sollen wir annehmen, daß in den Tönen die Seele unmittelbar und ohne jede andere konventionelle Zeichensprache sich einer zweiten Seele mitteilen kann? Oder sollen wir nach der Meinung des großen Philosophen Schopenhauer glauben, daß der weltbildende Wille selber im musikalischen Kunstwerk in die Erscheinung trete? Wir wollen uns darüber jetzt nicht den Kopf zerbrechen. Aber Tatsache ist, daß die Sprache der Musik, obgleich sie eigentlich gar keine Sprache im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist, in der ganzen Welt verstanden wird, und daß sie uns aufs tiefste ergreift, obgleich sie kein Abbild der Wirklichkeit ist, obgleich wir nicht bestimmt zu sagen vermögen, was der Komponist eigentlich mit seiner Musik will, und was seine Töne für eine Bedeutung haben. Die Musik ist eine durchaus geistige Kunst, die deshalb auch nur im Geiste angeschaut und verstanden werden kann.

Wie reimt es sich nun zusammen, daß diese am meisten vergeistigte, ja wir können dreist sagen idealste Kunst gerade in unserer so überwiegend materiellen Zeit zur höchsten Blüte und sozusagen zur Weltherrschaft gelangt ist? Warum erzeugte gerade das neunzehnte Jahrhundert, das mehr und intensiver als alle früheren Zeiten nach materiellen Gütern jagte, die zahlreichsten Freunde dieser idealsten Kunst? Warum geht gerade in unserem so nüchternen und vernünftig rechnenden Jahrhundert, das doch sonst nur positive Werte kennt, der allgemeine Musikenthusiasmus bis zur Musiktollheit?

Man könnte fast versucht sein, an eine Art von Reaktion zu glauben, an einen natürlichen Umschlag der Grundstimmung der Zeit in ihr Gegenteil. Und wirklich scheint auch etwas derartiges mit im Spiele zu sein, wenn dadurch die ganz außerordentliche Musikliebhaberei unserer Zeit auch noch nicht völlig erklärt ist.

Die Neuzeit hat die positive Verstandestätigkeit des Menschen in einem bisher unerhört hohen Maße angespannt. Es wird heute von manchem einfachen Arbeiter mehr geistige Arbeit verlangt als in früheren Jahrhunderten von einem Staatsminister. Was wird nicht schon unseren Kindern in den Schulen an geistiger Arbeit zugemutet! Wir alle stehen in dieser Fron tagein, tagaus. Das vielgestaltige Leben, das uns umfließt, gönnt unserem geplagten Hirn keine Ruhepausen, selbst unsere Vergnügungen bestehen meistens wiederum in irgendeiner geistigen Anspannung. Ganz abgesehen davon, daß der Kampf ums Dasein so schwer geworden ist, daß uns die drückenden Sorgen bis in die Erholungsstunden hinein verfolgen. Da mag nun die „gedankenlose" Kunst der Musik gar manchem wie eine milde Trösterin erscheinen. Sie nimmt seinen Geist völlig gefangen und regt ihn an, löst ihn aber dabei von aller eigentlichen Gedankenarbeit los. Und nicht nur der Kunstfreund und Kenner flieht zur Musik aus des Tages Nöten, auch die große Menge sucht instinktiv Erholung, ja wir können beinahe sagen Betäubung in musikalischen Genüssen, und zwar, ihren derberen Nerven entsprechend, meistens in möglichst rauschenden. Die weithinschallenden Militärkapellen genießen darum auch überall eine so große Popularität. Ein Geschlecht, das in dröhnenden Fabriken lebt und in polternden, rasselnden Kourierzügen durch die Welt fährt, findet kein Vergnügen an sanften Schäferweisen, es verlangt starke musikalische Kost, die Tonwellen müssen den Lärm des Tages übertönen — ein Fingerzeig für den großen Erfolg gewisser überstark instrumentierter Orchesterkompositionen und musikalischer Massenwirkungen in unserer Zeit!

Aber nicht nur als eine Art Reaktion gegen die geistige Überanstrengung dürfen wir das riesige Anwachsen der Popularität der Musik erklären. Die musikalische Kunst kommt gewissen Ideen der Neuzeit auch direkt entgegen und unterstützt sie. Ein besonders hervorstechender Charakterzug unserer Zeit ist seine durch die Überwindung des Raumes und die enge Verbindung der einzelnen Nationen untereinander bedingte Internationalität. Die auf nationaler Basis ruhenden Einzelkulturen sind sozusagen bereits in einer großen einheitlichen internationalen Gesamtkultur aufgegangen. Nur die Sprache trennt die Völker noch. Die Musik bedarf aber der Wortsprache nicht, ihre Ausdrucksweise wird überall verstanden, und trotz einzelner nationalen Eigentümlichkeiten, die ihr hoffentlich niemals ganz verloren gehen werden, ist sie doch so recht eigentlich die internationale Kunst. Sie ist es immer gewesen und hat die Völker schon verbunden,

als die niederländischen Meister des Kontrapunktes nach Italien zogen und die Italiener später ihre süßen Weisen nach Deutschland, Frankreich und zu den nordischen Völkern trugen. Sie hat auch in unserer Zeit ihres Vermittleramtes gewaltet; so hat, um nur ein Beispiel zu erwähnen, nach dem siebziger Kriege die deutsche Musik und vor allem das Kunstwerk Richard Wagners mehr für die Ausgleichung der Gegensätze und die allmähliche Überbrückung der Kunst zwischen Deutschland und Frankreich getan, als alle diplomatischen Verhandlungen. Die Musik, die internationale Kunst, wurde naturgemäß die Lieblingskunst der Gegenwart.

Und noch in einer anderen Weise kam die Musik den Bedürfnissen der Zeit entgegen. Wie mit Sturmesbrausen waren die gewaltigen neuen Ideen, die Entdeckungen und Erfindungen hereingebrochen, die im Laufe der letzten hundert Jahre das ganze Weltbild völlig umgestaltet haben. Jahrtausende alte Vorstellungen brachen jäh zusammen; eine neue Welt entstand vor unseren geblendeten Blicken und erstrahlte in neuer, noch unverstandener Schönheit. Alles war neu geworden; nicht nur unsere Lebensweise, sondern auch unser Fühlen, Denken und Erkennen. Mit rastlosem Fleiß hat die Menschheit des neunzehnten Jahrhunderts die ungeheuere Menge auf sie eindringender neuer Materien zu verarbeiten, in Besitz zu nehmen und sich zu assimilieren gesucht; aber die Überfülle war gar zu groß. Jede neue Erkenntnis weckte wiederum eine Unzahl neuer Fragen. Nur ein ganz geringer Teil der neuen Stoffe konnte wirklich bearbeitet, nur ein winziger Bruchteil aller neu auftauchenden Fragen beantwortet werden, und es dürften wohl noch einige Jahrhunderte genug zu tun haben, um mit allem, was unsere Zeit gebracht hat, fertig zu werden. Dabei lebten wir in einer Zeit höchster geistiger Regsamkeit. Alle die neuen Probleme, die wir verstandesmäßig noch nicht zu lösen vermochten, drängten nichtsdestoweniger nach künstlerischer Gestaltung; sie wollten irgendwie in die Wirklichkeit, ins Leben treten, greifbare Gestalt annehmen. Der Bildner, der sich immer an die Realität halten, seinen Stoff stets vollständig verstandesmäßig und logisch beherrschen, in seinen Schöpfungen aber vor allem klar sein muß, konnte diese neu aufgetauchten und noch nicht zu Ende gedachten Gedanken und Ideen nicht bewältigen. Wenn er sich dennoch daran wagte, so lief er Gefahr, entweder in den gröbsten Realismus oder in einen nebelhaften, der inneren Natur des bildlichen Kunstwerkes widersprechenden Mystizismus zu verfallen, je nachdem er sich an die den Ausgangspunkt der neuen Ideen bildenden nackten Tatsachen und Verhältnisse, oder aber an die erträumten und noch unklaren End- und Zielpunkte der neuen Ideen hielt. Ähnlich ging es dem Dichter. Auch er vermochte die modernen Ideen noch nicht restlos im Kunstwerk zu verarbeiten, er steckte selber noch überall mitten in den Problemen drin, stand noch nicht darüber, und so konnten sich noch keine allseitig harmonischen

Kunstwerke bilden. Man nehme nur einen der bedeutendsten unserer modernen Dichter zur Hand, Henrik Ibsen, und man wird sehen, wie sehr und wie vergeblich er sich abmühte, Ideen, die noch nicht zu Ende gedacht sind, in feste poetische Gestalten zu fassen. Daher denn auch der unbefriedigende Eindruck, den moderne Kunstwerke auf viele Beschauer oder Leser machen, besonders auf solche, die im Kunstwerk weniger das Abbild ihrer Zeit als das einer sogenannten idealen Welt suchen, worunter sie eine Welt verstehen, in der jene Fragen, die ihr Herz bewegen, gelöst und alle quälenden Zweifel zur Ruhe gekommen sind.

Da kam nun wiederum die Musik dem modernen künstlerischen Bedürfnis entgegen. Was sich in festen Bildern noch nicht gestalten, in bestimmten Worten noch nicht aussprechen ließ, das sangen die großen Komponisten in Tönen und Harmonien. Die Musik braucht ja keinen scharf umrissenen Gedankeninhalt und ist dennoch klar in ihren Ausdrucksformen; sie braucht kein Abbild der Dinge, nicht einmal ein flüchtiges Wort- oder Phantasiebild: sie stellt das innere Wesen, die Idee der Dinge, wie Plato sagen würde, selber und unmittelbar dar. In Tönen ließen sich all die neuen Gedanken und Sehnsuchten gestalten, die noch kein Pinsel malen, noch kein Dichter in Worte fassen konnte, weil sie selber noch nicht genügend erstarkt waren, um reale Gestalt anzunehmen, all jene Träume und Sehnsuchten, deren Erfüllung noch in ferner Zukunft lag. Im musikalischen Kunstwerk eines Beethoven, eines Richard Wagner haben sie künstlerische Gestalt angenommen, und sie haben die Menschen getröstet, gestärkt und begeistert bei ihrer Arbeit. So ward die Musik, die „des bestimmten Gedankeninhaltes entbehrt", die einzige Kunst, die den reinen Ideengehalt der Zeit wirklich zu fassen und künstlerisch zu verarbeiten vermochte. Nun wird es uns auch verständlich, warum gerade die trefflichsten und im künstlerischen Sinne am meisten abgerundeten Schöpfungen der anderen Kunstgebiete, sofern sie wirklich aus dem Geiste ihrer Zeit herausgeboren und nicht etwa Werke der Epigonenkunst sind, alle einen mehr oder weniger musikalischen Charakter aufweisen. In der Dichtkunst herrschte die Lyrik vor und gelangte zu hoher Blüte; in der Malerei entwickelte sich vorwiegend das Landschaftsbild, das auch weniger durch einen bestimmten Gedankeninhalt als durch Stimmung wirken will, und dessen Inhalt infolgedessen dem Stimmungsgehalt des musikalischen Kunstwerkes eng verwandt ist. Ist nicht Böcklin, der größte Meister unter den Malern, seinem innersten Wesen nach Landschafter, und selbst seine herrlich urwüchsigen Fabelwesen, sind sie nicht gleichsam aus der musikalischen Stimmung seiner Landschaften herausgeboren? Auch die starke Betonung des Kolorismus in der Malerei der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist ein musikalisches Element. Sogar die starre Plastik folgte diesem allgemeinen Zuge, indem sie sich wieder mit der lebenswarmen Farbe zu verbinden

suchte und in einigen Meisterschöpfungen Max Klingers als polychrome Plastik auftrat.

So war also die Musik nicht nur die führende Kunst der Neuzeit, etwas von ihrem Wesen drang auch in die anderen Kunstgattungen ein. Wir können daher das vergangene Jahrhundert wohl als das musikalische Jahrhundert bezeichnen. Ein Jahrhundert, das aber so viele und so herrliche musikalische Meisterwerke hervorgebracht hat, kann doch nicht so ganz aller Ideale bar gewesen sein, wie man uns von gewisser Seite immer noch gern glauben machen möchte. Das neunzehnte Jahrhundert hatte viel prosaische Geschäfte zu verrichten, es mußte seine Blicke dem Realen zuwenden, es mußte sich die Stätte auf dieser Erde bereiten und konnte wenig in überweltlichen Fernen schweifen; denn mit den allerstärksten Banden war es an die Welt des Diesseits gefesselt. Aber all seine Träume, all sein Glaube und seine Sehnsucht, all seine Ideale ergossen sich in die Welt der Töne und klingen aus den Meisterwerken seiner Musik wider. In den Symphonien Beethovens, in den Liedern Schuberts, in den Phantasien Schumanns, in den Opern der deutschen Romantiker und in der großen Oper der Pariser, in den Tondramen Richard Wagners, in den Oratorien Liszts und in den Programmsymphonien eines Berlioz, Liszt und Richard Strauß können wir gleichsam die ideale Geschichte der neuen Zeit verfolgen, in der auch die lebensfrohen Walzer eines Lanner und der beiden Johann Strauß und die pikant-frivolen Operetten Offenbachs als charakteristische Abschnitte nicht fehlen dürfen.

Die Musik ist demnach eines der wichtigsten Kapitel der Kulturgeschichte, und sie ist das wichtigste Kapitel der Kunstgeschichte. Es verlohnt sich also wohl der Mühe, die Musik einmal im Zusammenhange und unter dem Gesichtswinkel der herrschenden Ideen der Neuzeit zu betrachten.

Auch in der Geschichte der Gesamtentwicklung der Musik bildet die Neuzeit einen Abschnitt für sich, einen Zeitraum, der sich von dem vorangegangenen scharf unterscheidet. Es besteht nicht nur ein zeitlicher, sondern ein tatsächlicher Unterschied zwischen der Musik der früheren und der des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Die musikalische Kunst hat gerade so gut wie ihre Schwesterkünste den Einfluß der Zeitideen erfahren; und es sind vor allem zwei Momente, die auf die Ausgestaltung der Musik eingewirkt haben: einerseits die Erstarkung des Naturgefühls und andrerseits die fortschreitende Entwicklung des Individualismus und der individualistischen Weltanschauung.

Das Naturgefühl, das in der Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts höchstens in einzelnen harmlosen, spielerischen Naturnachahmungen zutage trat, begann im neunzehnten allmählich die überlieferten geschlossenen Formen aufzulösen und neue Gebilde an ihre Stelle zu setzen. Aus der geschlossenen, mehrsätzigen, symphonischen (Sonaten-) Form ge-

staltete sich nach und nach die phantasieartige, freie Form der neuen, einsätzigen Programmsymphonie (der modernen, einsätzigen Sonate). Aus den geschlossenen Opernnummern (Arie, Duett, Ensemble) entstanden die frei durchkomponierten Szenen des modernen Musikdramas. Sogar das Lied folgte dem Zuge der Zeit und legte die alte, melodisch geschlossene Form ab, um eine rezitativisch-deklamatorische freie Sprechmelodie dafür einzutauschen. Die architektonischen, stilisierten Formen wurden überall durchbrochen.

Wandelten sich so unter dem Einfluß des Naturgefühls die äußeren Formen der Musik, so drang der starke individualistische Zug der Zeit in ihren innersten Kern ein. Die Komponisten rangen in der „gedankenlosen" Kunst mehr und mehr nach bestimmtem, persönlichem Ausdruck. Nicht nur ein unbestimmtes Gefühl, eine Stimmung, sondern ein scharf umrissener poetischer Gedanke sollte durch die Musik dargestellt werden. Unter diesem Einfluß verwandelte sich das an sich indifferente und nur durch die Art seiner Verwendung bedeutungsvolle Thema (Motiv) zum sprechenden Leitmotiv, das neben seinen musikalischen Funktionen gleichsam noch eine poetische zu erfüllen hat. Durch dieses Eindringen des poetischen Momentes in die Musik wurde diese gewissermaßen über ihre eigene Natur hinausgehoben, und es ist begreiflich, daß sich gegen das Überhandnehmen dieses, man kann sagen, unmusikalischen Elementes in der Musik starker Widerspruch erhob. Es begannen Kämpfe, an denen sich nicht nur die Musiker, sondern nahezu alle Gebildeten beteiligten, und die mit größter Leidenschaft und Erbitterung ausgefochten wurden. Auf dem Gebiete des musikalischen Dramas trafen die beiden modernen Prinzipien des Naturalismus und des Individualismus zusammen, und es ist daher nicht verwunderlich, daß gerade um das Musikdrama der Kampf am heißesten tobte. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts war dieser Kampf entschieden, die moderne Zeit hatte den Sieg erfochten, und die Gemüter beruhigten sich allmählich wieder. Als nun später auch das Gebiet der sogenannten absoluten Musik (Symphonie, Klavier- und Kammermusik) in Frage kam und für oder wider die moderne Programmusik gekämpft wurde, zog sich, der Natur des Gegenstandes entsprechend, der Streit aus der breiten Allgemeinheit wieder mehr und mehr auf die Fachmusiker zurück. Ausgetragen aber ist dieser Streit noch nicht völlig; denn wenn auch bis jetzt die modernen Prinzipien auf der ganzen Linie gesiegt haben, so ist die Programmusik doch heute noch eine offene Frage.

Um späteren Irrtümern und Mißverständnissen vorzubeugen, bemerken wir hier zur Klarstellung der Begriffe Naturalismus und Individualismus folgendes:

Naturalismus und Individualismus sind im Grunde genommen Äußerungen derselben fortschrittlichen Tendenz. Unter Naturalismus verstehen

wir nicht jene rohe oder naive, technisch noch ungeschickte, vom besseren Geschmack noch nicht geläuterte Naturnachahmung, wie wir sie hier und da in den ersten Anfangsstadien der Kulturen und bei den Kunstwerken der primitiven Völkerschaften antreffen, sondern wir bezeichnen mit diesem Worte eine Tendenz, die sich gesetzmäßig nur auf relativ hoher Kulturstufe und bei stark fortgeschrittener Kunstentwicklung geltend macht, und die dahin geht, die festen, geschlossenen Kunstformen, die sich während der aufsteigenden Kunstentwicklung nach und nach herausgebildet haben, allmählich wieder aufzulösen, nicht etwa, um in absolute Formlosigkeit zu verfallen, sondern um an die Stelle der gebundenen Formen freiere, weniger mathematisch abgezirkelte und weniger architektonische zu setzen, die dem gegenwärtigen Stande der Naturbeobachtung und Naturerkenntnis besser entsprechen. Ganz im Gegensatz zur naiven Naturnachahmung der Frühkunst ist dieser Naturalismus ein Kind der Spätkunst, eine Folge der exakten Naturbeobachtung und der hochentwickelten technischen Fertigkeit. Der Künstler vergleicht das nach Regeln geschaffene Kunstwerk mit der Natur und findet es zu steif, zu wenig lebendig. Er sucht deshalb die starren Regeln und Formen da und dort zu durchbrechen und sein Werk zu einem — seiner Meinung und der Meinung seiner Zeit nach — vollkommeneren Abbild der Natur zu machen. Der Naturalismus in unserem Sinne ist also der Gegensatz des geschlossenen Stiles oder, wenn man will, des formlosen Ideals einer Kunstepoche, er ist der Gegensatz von Klassizismus und Akademismus, aber nicht etwa der Gegensatz des Idealismus, das heißt eines idealen geistigen Inhalts des Kunstwerkes. Ein naturalistisches Kunstwerk kann einen ebenso idealen Inhalt haben wie ein formalistisches oder ein im klassischen oder gebundenen Stil gehaltenes. Der Begriff Naturalismus bezeichnet ein rein formales Prinzip, er kann sich immer nur auf die äußere Form, niemals aber auf den Inhalt eines Kunstwerks beziehen, und die direkte Gegenüberstellung des Idealismus und des rein formalen Begriffes Naturalismus, der man in ästhetischen und literarischen Abhandlungen der jüngsten Zeit so vielfach begegnet, ist demnach nichts weiter als ein logischer Fehler. Naturalismus und Idealismus sind keine Gegensätze; der wirkliche Gegensatz des Idealismus ist der sich ebenfalls auf den Inhalt des Kunstwerkes beziehende Begriff Realismus. Der wirkliche Gegensatz von Naturalismus würde der Formalismus sein, oder, wenn man lieber will, der (gebundene) Stil.

Wir wollen die Sache an zwei Beispielen klarzumachen suchen.

Wenn wir bei den Malern des Quattrocento, einem Fiesole, Gozzoli, Mainardi usw. beobachten, wie sie sich abmühen, in naiver Weise die kleinlichsten und nebensächlichsten Details, z. B. Stickereien am Saum der Gewänder ihrer Engel, Heiligen und Könige, oder die kleinen Blümchen im Grase, ja die einzelnen Hälmchen und Blättchen naturgetreu nachzu-

bilden, so werden wir da noch nicht von Naturalismus in unserem Sinne reden können, sondern höchstens von naiver Naturnachahmung. Diese Details — die übrigens selber wieder stark stilisiert sein können und es meistens auch sind — erscheinen uns kleinlich, und wir fühlen, daß es eine gewisse Hilflosigkeit ist, die den Künstler veranlaßt, sich in diesen Einzelheiten, deren Verhältnis und Gewicht zu seinem Gesamtwerke er noch nicht richtig abzuwägen versteht, so eng an die Natur anzuschließen und Dinge darzustellen, die eine höher entwickelte Kunst mit reiferem Formgefühl einfach als unwesentlich beiseite lassen würde. Etwas anderes ist es aber, wenn wir sehen, wie Tizian, sobald er ein Altarbild zu malen hat, z. B. eine Madonna mit Heiligen und Stiftern, wie die der Familie Pesaro in der Frarikirche zu Venedig, den noch von Raffael in solchen Fällen strenge innegehaltenen architektonischen, also stilistisch geschlossenen Aufbau der Gruppe zu Gunsten einer freieren, malerischeren Anordnung verläßt. Hier haben wir die Einwirkung des Naturalismus in unserem Sinne, trotz der in der Wolke zu Häupten der Madonna schwebenden Engelsputten.

Nun ein Parallelbeispiel aus der Musikgeschichte! Wenn der kurfürstlich sächsische Hofmusikus Antonio Scandelli (1517—1580) in seinen Neuen und lustigen weltlichen deutschen Liedlein das Gackern der Hühner beim Eierlegen nachahmt, oder wenn der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau, der Vorgänger Johannn Sebastian Bachs, die Geschichte von David und Saul in einer Klaviersonate darzustellen unternimmt, und selbst noch, wenn Papa Haydn die Nachtigall schlagen und den Kuckuck rufen läßt, so können wir hier ebensowenig von Naturalismus, sondern nur von naiver (oder scherzhafter) Naturnachahmung sprechen. Wenn aber Schubert in seinem Doppelgänger die geschlossene Liedform der Melodie in eine Art von natürlichen Sprechgesang auflöst, oder wenn Wagner die architektonische Form der alten Opernarie zertrümmert, um den dramatischen Dialog in freiem Strome dahinwogen zu lassen, da haben wir das, was wir Naturalismus nennen, ganz gleichgültig, ob dabei auch noch Naturnachahmungen nebenherlaufen oder nicht. — Die genaue Unterscheidung dieser Verhältnisse wird uns im Verlaufe unserer Betrachtungen für die Beurteilung einzelner Werke und besonders für das Verständnis der Programmusik von Nutzen sein und uns wesentlich unterstützen bei der Untersuchung, welche Elemente in dieser neuesten Kunstrichtung wahrhaft fortschrittlich, welche dagegen etwa rückständig sein könnten. Wir werden alsdann auf die Frage des Naturalismus und der Naturnachahmung und ihrer wechselseitigen Berechtigung im musikalischen Kunstwerk noch näher eingehen müssen.

Wir haben vorhin gesagt, Naturalismus und Individualismus seien Äußerungen derselben fortschrittlichen Tendenz. In der Tat: was der Naturalismus für die formale Seite des Kunstwerks bedeutet, das bedeutet der Individualismus für seinen Inhalt. Nun müssen wir aber be-

achten, daß die Form eines Kunstwerkes vom jeweiligen Stand der Entwicklung der betreffenden Kunstgattung, ja sogar von der Stellung des Werkes innerhalb der verschiedenen Entwicklungsperioden der Einzelkunst abhängt, und daß deshalb der Naturalismus im Laufe der Zeit und in den einzelnen Kunstgattungen bald stärker und bald schwächer auftreten konnte, daß wir in jeder Kunstgattung meistens nicht nur eine, sondern mehrere naturalistische Perioden unterscheiden können, die überdies in den verschiedenen Kunstgattungen — in der Plastik, Malerei, Musik und Dichtkunst — nicht einmal zeitlich zusammenzufallen brauchen. Der Inhalt des Kunstwerkes aber hängt nicht von dem Grade der Entwicklung der betreffenden Kunstgattung ab, sondern von der allgemeinen Kulturentwicklung, deren direkter Ausfluß er ist. Jeder wahre Künstler behandelt die Gedanken und Ideen, die seine Zeit bewegen, wenn er sie auch noch so phantastisch oder in das Gewand der entlegensten Zeit einzukleiden liebt. Die menschliche Kulturentwicklung bewegt sich aber von einem Zustand, in welchem das einzelne Individuum nur als Mitglied einer größeren oder kleineren Gesamtheit zählte, stetig einer Daseinsform entgegen, in welcher der einzelne Mensch mehr und mehr auf seine eigenen Füße gestellt wird, mehr und mehr als Individuum gilt und für seine individuellen Ideen und Bestrebungen Achtung und bis zu einem gewissen Grade Freiheit heischt. Der Individualismus ist daher eine Frucht der jüngsten Kultur. Wir können deshalb, wenn wir die gesamte Kulturentwicklung überblicken, kein abwechselndes Steigen und Zurückebben des Individualismus beobachten, sondern nur ein langsames, aber stetiges Erstarken desselben, und zwar gleichzeitig und in ähnlicher Weise in allen Kunstgattungen. Seinen Höhepunkt erreicht er in der Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, weil das individualistische Prinzip auch in der Kultur dieser Jahrhunderte naturgemäß stärker zutage tritt als in der aller vorhergegangenen Zeitperioden. Der Individualismus ist, wie der Naturalismus, ebenfalls ein Zerstörer und Zersetzer fester Formgebilde; er zersetzt gleichsam den geistigen Formalismus, die starren, von den früheren Zeitperioden auf uns vererbten Denkformen, er zerstört Weltanschauungen und löst sie auf, um aus dem alten Ideenmaterial im Verein mit dem neuerlangten, den frischen Erkenntniswerten und den jüngsten Erfahrungen, wieder neue Gedankengebäude aufzubauen. Er trifft, wie wir schon sagten, den inneren Kern der Sache, den innersten Lebensnerv der Kunst, während Naturalismus und Formalismus mehr zufällige äußere Momente darstellen; er ist deshalb auch für das Verständnis der modernen Kunstentwicklung bei weitem das wichtigste Moment. Niemals war der Individualismus stärker entwickelt als in unserer Zeit; er bildet deshalb auch den wichtigsten Charakterzug der Kunst und speziell der Musik dieser Epoche, ist ihr vornehmstes Unterscheidungszeichen.

Zwei gewaltige Künstlerindividualitäten aber sind es, die uns in den letzten hundert Jahren vor allen andern entgegentreten, zwei Meister von außergewöhnlichen Geistesgaben, die der musikalischen Kunst die Wege wiesen: Ludwig van Beethoven und Richard Wagner. In ihnen verkörperten sich zugleich die beiden künstlerischen Großtaten, die der Zeit ihren besonderen Charakter verliehen haben: die Ausgestaltung und höchste Vollendung der Instrumentalmusik und die Schöpfung und Vollendung des deutschen Musikdramas. Die Symphonien Beethovens und die Musikdramen Wagners sind die beiden großen Angelpunkte, um die sich die Entwicklung der Musik im neunzehnten Jahrhundert dreht. Die übrigen großen Tonsetzer fügten sich entweder als Glieder in die sich von Beethoven zu Wagner spannende Entwicklungskette ein, oder sie standen im Banne des einen oder des anderen — manchmal auch des einen und des anderen — dieser beiden Meister. Auf Beethovens Schultern aber steht die gesamte Musikentwicklung unserer Zeit. Von seiner gewaltigen Individualität gehen alle Fäden aus, wie er selbst die ganze vorangegangene Entwicklung in seiner Person vereinigt. Das Gesamterbe Beethovens hat keiner der nachfolgenden Künstler — auch Richard Wagner nicht — anzutreten vermocht. Sie haben sich in die verschiedenen Seiten des universellen künstlerischen Schaffens des Gewaltigen geteilt und diese nach ihren Kräften auszubauen gesucht. Andrerseits haben aber auch die Meister des achtzehnten Jahrhunderts, Mozart, Haydn, Johann Sebastian Bach und Händel sehr starken Einfluß auf die neue Kunst ausgeübt. Die ernste Kunst der beiden letztgenannten Meister hat sogar eine Art Renaissance erlebt. Ihre Werke wurden wieder lebendig und wirkten, obgleich ihre Schöpfer schon längst tot waren, wieder kraftvoll auf die Entwicklung der Kunst ein; sie werden heute besser verstanden und höher geschätzt als von den Zeitgenossen dieser Meister, ja sie sind eigentlich erst in unserer Zeit im besten Sinne des Wortes populär geworden. Wenn wir daher von der Musik der Neuzeit reden, so denken wir gewöhnlich nicht nur an die Werke, die in dieser Zeit komponiert wurden und die sozusagen die Musik der Zeit im engeren Sinne bilden, sondern an alles, was während dieser Periode gesungen, gespielt, gehört wurde. Alle Werke der Tonkunst, die das Ohr der Hörer trafen und ihr Herz erfreuten, bilden so im weiteren Sinne ebenfalls die Musik der Neuzeit. Eine Musikgeschichte, die es sich, wie die vorliegende, zur Aufgabe macht, in erster Linie das Verständnis der Musik unserer Tage zu fördern und zu vertiefen, wird daher auch die Meister früherer Zeiten in den Kreis ihrer Betrachtungen ziehen müssen, wenn sie einen klaren Einblick in die Kunstentwicklung und das Kunstschaffen der Gegenwart ermöglichen will.

Erster Teil

Das Zeitalter der Renaissance

Erstes Kapitel

Von den Griechen bis zur Renaissance

Von der Musik des griechisch-römischen Altertums wissen wir wenig Positives. Aus wissenschaftlichen Schriften spätantiker Schriftsteller kennen wir wohl die Musiktheorie des Altertums ziemlich genau, eigentliche musikalische Kunstwerke, Kompositionen aus jenen fernen Zeiten sind indessen, abgesehen von einzelnen wenigen Bruchstücken von Melodien, nicht auf uns gekommen. Doch dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen, daß die antike Musik noch keine individualistischen Züge aufzuweisen hatte, ebensowenig wie die übrigen antiken Kunstgattungen. Die ganze Kultur des Altertums, sogar die hochentwickelte griechische, trägt noch keinen individualistischen, sondern einen durchaus generellen Charakter. Der Menschengeist begann erst die Augen aufzuschlagen und sich im Weltall umzusehen, in das er hineingestellt war. Wie Adam gab er den Dingen Namen. Er suchte sich in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zurechtzufinden, er lernte unterscheiden und klassifizieren, die allgemeinen Begriffe wurden gebildet. Die von der Antike und ganz besonders von den griechischen Denkern in dieser Richtung geleistete Arbeit ist unermeßlich und war für den weiteren Ausbau der menschlichen Kultur, der sie die erste sichere Grundlage bot, von allerhöchster Wichtigkeit. Auch wir stehen mit unserem Denken und Erkennen in dieser Beziehung noch völlig auf den Schultern der Griechen, und wenn die Gabe der Unterscheidung und Einordnung dem modernen Menschen gleichsam angeboren erscheint, so danken wir dies nur der geduldigen und unermüdlichen Geistesarbeit der alten hellenischen Denker. Daß die griechische Philosophie diesen generellen Charakter trägt, kann uns schon ein Blick in die berühmten Dialoge Platos lehren. Aber auch die griechische Kunst ist nirgends individualistisch, sondern weist überall dieses generelle Wesen auf; der griechische Künstler schuf in seinen Gestalten allgemeine Typen, nicht eigenartige Charaktere. Die Plastik ist — neben der Architektur — diejenige Kunstgattung, die sich am besten zur Wiedergabe des Typischen eignet, und die Plastik war die herrschende Kunst in Griechenlands Blütezeit. Der typische Charakter der griechischen Plastik ist den späteren Beschauern der antiken Kunstwerke von

jeher aufgefallen, und man hat diesen typischen Charakter eine Zeitlang sogar mit dem Wesen der Kunst selbst verwechselt und geradezu als das oberste Schönheitsgesetz hingestellt. Auch die Gestalten der hellenischen Dichter, der grollende Achilleus, der rasende Ajax, der vielgewandte Odysseus sind mehr Typen als eigentliche Charaktere im Sinne der modernen Dichtung. Das gilt sogar von den sozusagen modernsten Gestalten der griechischen Poesie, von den Helden der antiken Tragödie, die deshalb auch — in Masken dargestellt werden konnten.

Die Musik als die „Kunst der bewegten Innerlichkeit" eignet sich nun am allerwenigsten zur Darstellung des Typischen. Sie ist in all ihren feineren Regungen Ausfluß der Persönlichkeit. Die Musik ist deshalb auch im Altertum — obgleich sie im antiken Leben wahrscheinlich eine bedeutsamere Rolle gespielt hat, als gewöhnlich angenommen wird — auf keine hohe Entwicklungsstufe gelangt und weit hinter den bildenden Künsten und der Dichtkunst zurückgeblieben. Sie kam als Kunst zu keiner rechten Selbständigkeit und blieb in ihren schönsten und erhabensten Schöpfungen — in den Chorgesängen der griechischen Tragödie — eng an den Worttext und an den Tanzrhythmus gebunden. Der Rhythmus ist aber gerade dasjenige Element der Musik, das am ehesten als ein Abbild des Unpersönlichen, des Allgemeingefühls aufgefaßt werden kann, und gerade der Rhythmus war die eigentliche Seele der antiken Musik, deren Melodie noch wenig ausgebildet war, und die höchstens eine Art von allereinfachstem Zusammenklang, aber noch keine eigentliche Harmonie kannte. Dagegen wurde von den gelehrten Musikern der späteren Antike mit vielem Fleiß das Verhältnis der einzelnen Töne zueinander erforscht und festgestellt. Es wurde ein ungemein reichhaltiges, aber auch sehr kompliziertes Ton- und Tonartensystem geschaffen, das, wenigstens in der Theorie, so feine Unterscheidungen und Übergänge enthielt, daß sie ein modernes Ohr kaum wahrzunehmen vermöchte. Auf dem antiken Tonsystem beruht dasjenige des christlichen Mittelalters; die sogenannten Kirchentöne sind nichts anderes als die alten griechischen Tonarten mit verschobener Namensbezeichnung und mit Aufgabe der antiken Chromatik, Enharmonik und Transpositionsfähigkeit.

Vorbildlich für alle Zeiten sind aber die Griechen in der ethischen Wertung der Musik geworden, die ihnen als die wahre Gymnastik nicht nur des Gehörs und der Stimme, sondern des Geistes selbst galt. „Man hielt es für eine Entwürdigung der Musik, zu sagen, ihr Zweck bestehe in Saitenspiel und Flöte, und nicht vielmehr in der sittlichen Bildung und in der Bändigung der Leidenschaften durch Melodie und Harmonie. Sie wurde für die Pflegerin alles Hohen, Edlen und Schönen, für die Mutter aller Tugenden gehalten; denn man glaubte, daß das musikalische Kunstwerk, wie es Produkt und Bild einer schön bewegten Seele ist, auch die Schönheit in

die Seele dessen pflanze, der es reproduziert. Deshalb nannten die Griechen die Musik selbst Philosophie, wie wiederum Sokrates die Philosophie für die Vollendung der Musik hielt. Die Musik gehörte zum Wesen der Griechen: sie war nicht die freie Kunst Einzelner, sondern ein ganz unwillkürliches Grundelement des griechischen Lebens, der allgemeinen Gefühlsbildung und Gemütsstimmung des Volkes. Sie war mit dem Leben aufs innigste verschmolzen und griff tief in alle Staats- und Lebensverhältnisse ein. Von ihrer Veränderung fürchtete der Grieche eine Veränderung des Staates, von ihrer Verschlechterung die Verschlechterung des Gemeinwesens. Die Musik nicht zu lieben und nicht zu verstehen, galt in Griechenland als ein Zeichen von barbarischer Roheit und innerer Schlechtigkeit" (Schmidt). In diesem Sinne war Shakespeare ein echter Grieche, der im „Kaufmann von Venedig" Lorenzo die Worte in den Mund legt:

Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau keinem solchen! —

Selbständige Kunst wie bei uns war die Musik bei den Griechen allerdings weniger. „Sie diente wesentlich zur Begleitung von Aufzügen, von Tanz und Gesang, war also innig mit der Gymnastik verbunden. Vorzüglich erschien sie in und mit der Orchestik. Es war dem Griechen wesentlich, das, was in ihm lebte, auch zu veräußerlichen und also durch Bewegung und Spiel des ganzen Körpers die im Innern angeschlagene Ton- und Gefühlswelt darzustellen. Musik und Orchestik waren die Angelegenheit aller griechischen Staaten, das gemeinsame Band, das sie alle umschlang: mit ihren musikalischen Chören halfen sich die griechischen Staaten gegenseitig aus, und der Staat ward allgemein auch als der tapferste erachtet, der die schönsten Chöre hatte. — Auf die Verbindung des Tones mit dem bildenden Wort legten die Griechen vor allem Wert. Reine Instrumentalmusik war ihnen kein gleichwertiges Bildungsmittel, und dem Flötenspiel machte man den Vorwurf, daß es den Mund vor Gesang und Poesie verschließe. Diese Auffassung spiegelt sich schon in der Sage von Marsyas, dem Flötenspieler, der sich dem Apoll in seiner Kunst gleichstellen wollte und dafür von diesem geschunden ward."

Erwähnt sei noch, daß in der griechischen Tragödie die Poesie herrschte und die Sprachmelodie durch die Musik nur gestützt, gehoben ward; im modernen Musikdrama strebte Richard Wagner demselben Ziele zu, ohne es freilich zu erreichen: er war zu sehr Musiker. —

Der größte Umschwung in der Entwicklung der Musik trat mit dem Emporkommen des Christentums und der christlichen Kultur ein. Die Mensch-

heit wandte den Blick von der Außenwelt ab, die ihr nun als etwas Unwesentliches, ja Verächtliches galt, als bloßer trügerischer Schein, als Jammertal, als Reich der Sünde und des Teufels, und blickte zum ersten Male nach innen. Das Christentum entdeckte, indem es sich von der Welt abkehrte, die menschliche Seele. Ein geistiges Reich baute sich in der Phantasie des Menschen auf, ein Himmelreich, ein Reich, „das nicht von dieser Welt" war. Alles schien sich zu verinnerlichen, zu vergeistigen. Die ganze bisherige Kultur kehrte sich gleichsam in ihr Gegenteil um; alle Werte wurden umgewertet. Diese ganze Bewegung mußte ihrem innersten Wesen nach im höchsten Grade kunstfeindlich sein. Und in der Tat verstummten unter ihrem Einfluß die frohen Heldenlieder der Dichter, und die blühenden Götter- und Heroengestalten der Bildner schrumpften zu jenen schemenhaften, dürren und steifen Heiligenbildern zusammen, die uns aus der byzantinischen und frühmittelalterlichen Malerei und Plastik bekannt sind.

Während aber Dichtkunst und Bildkunst unter dem Einfluß des Christentums verdorrten und erst in der Renaissance mit dem wiedererwachenden Geist der Antike zu neuem Leben erstanden, fand die Musik gerade in der christlichen Kultur und Weltanschauung den besten Nährboden. Die Weltflucht und Verinnerlichung, die den anderen Künsten verderblich wurde, mußte die Musik gewaltig fördern. Wie die Plastik dem Geiste der Antike, so entsprach die Musik dem Geiste des Christentums, so daß sie schließlich zur führenden Kunst der christlichen Kultur werden mußte.

Eine Weltanschauung, die den Menschen in das eigene Innere blicken lehrt, muß aber naturgemäß auch mehr und mehr ein individualistisches Gepräge annehmen. Die Persönlichkeit rückt daher im Mittelalter viel energischer in den Mittelpunkt des Weltbildes, als dies in der Antike der Fall war. In der antiken Kultur war das Individuum eigentlich in erster Linie Staatsbürger und dann erst Mensch. Als Glied eines geordneten Ganzen, der Familie, des Geschlechts, des Staates, als Bürger des Vaterlandes unterschieden sich der Hellene und der Römer von den umwohnenden Barbaren. Daß sich der antike Mensch als Glied und Teil eines Ganzen fühlte, dem er mit Gut und Blut angehörte, und wofür er jeden Augenblick Leib und Leben zu opfern bereit war, das war seine Zivilisation, daraus entsprang seine Gesittung und seine höhere Bildung. Mit dem Glauben an die alten Götter war auch der Glaube an das antike Staatsideal geschwunden. Der Mensch trat in ein persönlicheres Verhältnis zum neuen Gotte und war deshalb zuerst Mensch und Christ und erst in zweiter Linie Staatsbürger. Die Persönlichkeit begann zu gelten bei Gott und bei den Menschen. Die ersten Keime des Individualismus begannen sich zu entwickeln, und die Kunst der bewegten Innerlichkeit, die Musik, die ein Abbild der verborgensten, persönlichsten Regungen des Menschenherzens

ist, konnte nun erst zu selbständigem Leben gelangen. Mit der christlichen Kultur tritt der Individualismus in die Geschichte, und somit beginnt im Mittelalter auch erst die eigentliche Geschichte der Musik.

Der Umschwung vollzog sich indessen ganz allmählich. Langsam erstarkten in der mittelalterlichen Musik die individualistischen Elemente, um erst in der künstlerisch so bewegten Zeit der Renaissance auszureifen und voll ins Dasein zu treten.

* * *

Das antike Staatsideal hatte sich im Mittelalter in zwei Hälften gespaltet. Die eine Hälfte des Erbes hatte das mittelalterliche römische Kaiserreich angetreten, die andere Hälfte die katholische Kirche. Mit ihrer merkwürdigen hierarchisch-republikanischen Organisation war diese gleichsam das Spiegelbild des weltlichen Reiches; sie war das Kaiserreich Christi, das in der mittelalterlichen Kultur überwiegende Bedeutung und Macht gewinnen mußte, da es nicht dem Diesseits, dieser Welt des Scheines anzugehören, sondern im Jenseits, in der Ewigkeit, im Himmel gegründet und der Zeitlichkeit entrückt zu sein behauptete. Hier war ein weites Feld für die innerliche, geistige Kunst der Musik, und in der Tat sehen wir die Musik das ganze Mittelalter hindurch aufs engste mit der Kirche verbunden.

Das Christentum enthielt nun wohl die Keime einer individualistischen Lebensauffassung, die mittelalterlich katholische Kirche indes bot, als teilweise Erbin des antiken Staatsideals, in ihren absolut typischen Einrichtungen und Gebräuchen und in ihrer mehr und mehr erstarrenden Dogmatik für stärkere persönliche Regungen nur sehr geringen oder gar keinen Raum. Die Musik ist nun aber nicht der Ausdruck der äußeren starren Form, sondern des inneren lebendigen Gedankens, und als Kunst der Innerlichkeit, als Abbild der christlichen Idee erwies sie sich denn auch gleich von Anfang an. Sie brachte innerhalb und teilweise trotz der Kirche die individualistischen Keime der christlichen Idee zur Entfaltung und schuf schließlich ein getreues Abbild der mittelalterlichen Gedankenwelt.

Der älteste Gesang der christlichen Kirche — die älteste Musik ist immer Gesang (die selbständige Instrumentalmusik hat sich relativ spät ausgebildet) — der älteste, sogenannte gregorianische Kirchengesang war homophon, einstimmig, und schloß sich eng an die antiken Hymnen an. Er trug noch völlig typischen Charakter und bot in seiner streng liturgischen Form für individuelle Regungen keinen Raum. Die Gemeinde in ihrer Gesamtheit näherte sich Gott, pries ihn und dankte ihm in einstimmigem Gesang. Durch die sogenannten jubili, d. h. durch Melodietöne, die wortlos über den Text hinausgingen, machten sich die ersten Keime individueller musikalischer Gestaltungskraft geltend. „Die Sänger, vom Texte der Lieder anfänglich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von seligen Gefühlen

so überfüllt, daß sie durch Worte nicht mehr auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deshalb die Worte beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus", sagt der heilige Augustin. Diese Jubilationen wurden vorzugsweise, ja fast ausschließlich auf die vier Silben des Wortes Halleluja gesungen, das als Gott preisender Jubelruf entweder am Anfang oder am Schluß, unter Umständen wohl auch einmal zwischen den einzelnen Versen der Lobpsalmen stand, die den integrierenden Bestandteil der katholischen Meßliturgie bildeten. Es war jedoch unausbleiblich, daß die Jubilationen mit ihrer reichen musikalischen Gliederung immer schwerer erlernbar wurden, je mehr die (historisch nachweisbare) Verlangsamung des Vortrags dieser Melodien fortschritt. Um nun die alten Melodien vor dem Untergange zu bewahren, versuchte man sie besser erlernbar zu machen. Zu diesem Zwecke legte man den breit dahinströmenden Gesängen statt der vier Silben des Wortes Halleluja wortreiche Texte unter, und zwar derart, daß nun auf jede Note einer Jubilation eine Textsilbe kam. Den Anfang machte, soweit dies noch festzustellen ist, ein Mönch des Klosters Gimedia, der nach dessen Zerstörung durch die Normannen nach St. Gallen kam. Obschon diese Praxis bald allgemeiner wurde, war es nicht möglich, die Jubilationen zu retten. Eine befriedigende Lösung konnte nicht gefunden werden, und so kam es, daß ein anderer Mönch des Klosters St. Gallen, Notker Balbulus (830—912), zu einer freieren Bearbeitung überging, nachdem er zunächst dem Beispiele des Gimedischen Mönches gefolgt war. Er behielt nur die Anfänge der alten Melodien bei, um sie als Motive für seine breit angelegten Gesänge zu benutzen. Diese Neudichtungen erhielten den Namen Sequenzen (sequentia = Folge) und späterhin Prosen. Dieser letzte terminus technicus bedeutet aber keineswegs eine Melodie auf einen unmetrischen (Prosa = Gegensatz zu Metrum) Text, als vielmehr eine Abkürzung: pro sa = pro sequentia, d. h. „an Stelle der wortlosen Jubilationen zu singen". Von diesen Gesängen, deren uns Notker Balbulus gegen 40 hinterlassen hat, ist der berühmteste Media vita in morte sumus, aus dem sich mit einigen Veränderungen der protestantische Choral Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen (Text von Martin Luther) entwickelt hat. Nach Jakob Baechtold (Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz) soll übrigens diese Antiphone nicht auf Notker Balbulus zurückgehen. Die Beziehung des Liedes auf ihn rühre erst von einem St. Galler Bibliothekar des siebzehnten Jahrhunderts her.

Schon die Antike hatte eine Begleitung der Melodie durch Instrumente in anderen Tonlagen gekannt und geübt; aber diese Begleitung diente der Melodie nur zum Schmuck, sie bildete keinen Gegensatz zu ihr, keine Stimme für sich. Die Homophonie (Einstimmigkeit) der antiken Musik wurde durch die Begleitung nicht aufgehoben. Allmählich aber trat zu

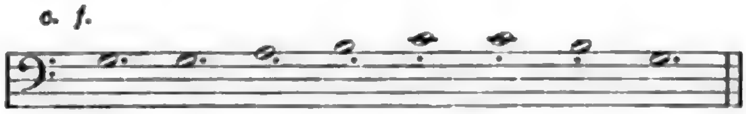
der einen Melodiestimme eine zweite, selbständige, die ebenfalls für sich Geltung beanspruchte, und schließlich kamen noch eine dritte und vierte Stimme hinzu, die gleichsam Individuen für sich darstellten und doch mit den anderen in engstem Zusammenhang standen. Das gemeinsame Band aber, das alle umschlungen hielt, war die Harmonie, die nun an Stelle der Rhythmik neben der Melodie zur zweiten, ja während des Mittelalters sogar zur ersten Großmacht im Reiche der Musik wurde.



Musizierender Engel.
Nach dem Fresko von Melozzo da Forli.

Diese ersten Ansätze der unter dem Namen Organum auftretenden Mehrstimmigkeit waren ganz besonders wichtig für die Erstarkung des Individualismus. Sie haben ihren Ursprung in Britannien, ihr erster Berichterstatter ist der britische Philosoph Scotus Erigena (gest. 880). Diese älteste Art geregelten mehrstimmigen Musizierens bestand darin, daß der Anfang und der Schluß eines jeden Melodiegliedes im Einklang standen, während sich die beiden Stimmen dazwischen voneinander entfernten, und zwar anfangs höchstens bis zum Umfange einer Quarte. „Der

leitende Gesichtspunkt dieser Art von Mehrstimmigkeit ist durchaus der, daß zu der originalen Choralmelodie eine zweite, denselben Text von Silbe zu Silbe gleichzeitig vortragende erfunden wird, welche durch das immer wieder Zusammenkommen in konsonierenden Intervallen als zu dem Choral passend legitimiert wird", wie das folgende Notenbeispiel*) zeigt:



Der erste Theoretiker, der eine geordnete Theorie des Organum zu entwickeln versuchte, war der flandrische Benediktinermönch Hucbald von St. Amand (um 840—930 [932]). Er verrannte sich dabei aber in solche Unmöglichkeiten, daß das Ergebnis für moderne Ohren ein geradezu deprimierendes ist: nämlich ein kontinuierlicher Parallelgesang in reinen Quinten oder dreistimmig in reinen Quinten und Oktaven:

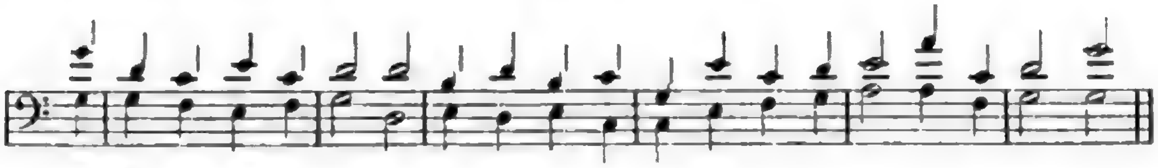


Daß dieses Quintenorganum jedoch, wenn vielleicht auch nur für kurze Zeit, durchgedrungen sein muß, erhellt aus dem Umstand, daß noch ein Jahrhundert später der Benediktinermönch Guido von Arezzo (geb. um 995, gest. 1050 [?]) dagegen ankämpfte und eine freiere Bewegung der Gegenstimme wieder herstellte. Die epochemachende Bedeutung Guidos von Arezzo liegt aber nicht darin, sondern in der genialen Erfindung des Liniensystems, dessen Linien und Zwischenräume durch vorgezeichnete Schlüssel eine bestimmte Tonbedeutung erhielten.

Strengere Formen der kirchlichen Gesänge finden wir erst im zwölften Jahrhundert, als man anfing, Konsonanzen und Dissonanzen unterscheiden zu lernen, und indem man das Prinzip der Gegenbewegung streng durchzuführen begann. Allerdings kommen vorerst nur zwei Stimmen vor, deren eine den cantus firmus, d. h. die überlieferte Melodie, durchführt, während die andere, höhere Stimme eine der ersteren angepaßte Melodie vorträgt. „Die diskantierende Stimme nimmt zu den Tönen des cantus firmus abwechselnd die Quinte und Oktave" (woher für diese Art mehr-

*) Die zu diesem Teil gehörigen Notenbeispiele sind mit Ausnahme vom Homme armé dem Katechismus der Musikgeschichte und dem Handbuch der Musikgeschichte von Dr. Hugo Riemann entnommen.

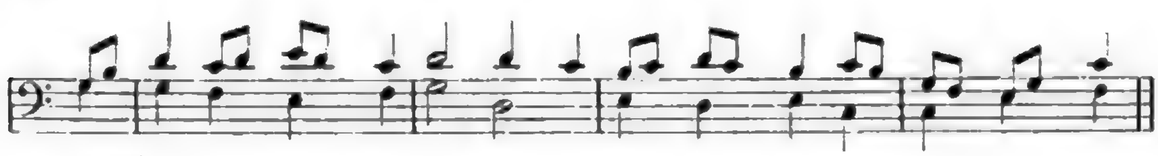
stimmigen Musizierens der Name dis-cantus [Déchant, d. i. Zwei-Gesang] abgeleitet ist), bei hintereinander folgenden Sekundschritten geht die diskantierende Stimme in Quinten mit:



c. f.

Diese zum cantus firmus hinzugefügte zweite Stimme hieß auch motetus (von motto, mot, d. i. Spruch), weil sie im Gegensatz zum Tenor einen späterhin auch in Notenwerten und Pausen vom Tenor unterschiedlich gestalteten Spruch vorzutragen hatte. Kompositionen, die sich auf einen Psalm, Bibelspruch oder dergleichen aufbauen, nannte man danach späterhin Motetten.

So unbedeutend dieses zweistimmige Singen an und für sich auch erscheint, so entwicklungsfähige Keime waren in ihm enthalten, die sich dann schließlich von dem Note gegen Note gesetzten Diskantus zum figurierten entfalten sollten. In diesem wird streng daran festgehalten, auf die Noten des cantus firmus abwechselnd nur Oktaven oder Quinten zu bringen, zwischen die aber jedesmal eine (Durchgangs- oder Wechsel-) Note eingeschoben ist:



c. f.

Ungefähr zur gleichen Zeit kam in England eine andere Manier auf, der Fauxbourdon, dessen Art Michael Prätorius (1571—1621), einer der bedeutendsten Musiker und Musikschriftsteller seiner Zeit, dahin formuliert, daß in diesen Gesängen der Tenor, der auch bordone (Stütze, Stab, Träger) heiße, nicht die eigentliche Grundstimme, sondern, da er die höhere Terz derselben singe, ein falscher Tenor, ein falso bordone, sei. Die Kompositionsart bestand darin, daß die diskantierende Stimme den cantus firmus in der unteren Terz begleitete, die aber tatsächlich eine Oktave höher gesungen wurde, während der Anfang und das Ende im Einklang (oder in der Oktave) standen. Diese Urform hatte den besonderen Namen Gymel:



c. f.

Die Notierung des Diskantus, wie man sich ihn vorstellte, würde folgendes Bild ergeben:



Der dreistimmige Fauxbourdon begleitete den cantus firmus in Terzsextakkorden mit Ausnahme der Anfänge und Schlüsse, die in der Quinte und in der Oktave standen, wie das folgende Notenbeispiel lehrt:



c. f.

Bei allen diesen Anfängen mehrstimmiger Musik liegt die Hauptstimme, der cantus firmus, der Träger der alten kirchlichen Melodie, in der Unterstimme. Eine Änderung hierin trat erst ein, als zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ein gänzlich neuer Kompositionsstil auftrat, der sich von dem vorhergegangenen hauptsächlich dadurch unterschied, daß die von jetzt ab frei erfundene Melodie in die Oberstimme verlegt wird und der Baß nur begleitende, tiefere Stützstimme, also ein wirklicher Baß d. h. Fundament ist. Diese auf vollkommen neuer Grundlage beruhende Satztechnik erhielt denn auch bald (um 1300) eine andere Benennung, nämlich die „an die Stelle des alten Terminus discantus gesetzte neue Contrapunctus" (von punctus contra punctum: Note gegen Note).

All die alten Satztechniken, das Organum, der Diskantus und der Fauxbourdon wurden (wie dies ausdrücklich überliefert ist) von den Sängern extemporiert und bedurften somit nicht der Aufzeichnung. Dies wurde mit dem Aufkommen des neuen Stils vollkommen zur Unmöglichkeit; denn die neue Satztechnik, aus einer Verschmelzung der Parallel- und Gegenbewegung bestehend, verlangte unbedingt Aufzeichnung.

Der neue Stil, die ars nova, verbreitete sich mit großer Schnelligkeit von seiner Geburtsstätte Florenz aus über ganz Italien, Frankreich, Spanien, die Niederlande und England und nahm einen solch ungeheueren Aufschwung, daß die Musik in die Ära ihrer ersten Blütezeit eintrat. Durch die Erfindung der Buchdruckerkunst und bald darauf des Notendruckes (durch Ulrich Hahn [= Gallus], gest. 1478) war für eine ausgiebige Verbreitung des musikalischen Schaffens gesorgt, und es entstand eine reiche und fast unübersehbare Literatur.

Zweites Kapitel

Die weltliche Musik der Renaissance

Jene Zeitperiode, die wir gewöhnlich mit dem Namen der Renaissance bezeichnen und als deren Höhepunkt das sechzehnte Jahrhundert angenommen werden kann, hatte in der allgemeinen menschlichen Anschauungsweise einen gewaltigen Umschwung bewirkt. Der Geist der Antike war wieder erwacht. Die Schriften der griechischen Dichter und Denker gelangten nach dem Abendlande und wurden eifrig studiert; aus dem Erdboden erstanden die alten Götterbilder und erzählten von einem Reiche der Schönheit, das nicht in nebelblauen Himmelsfernen aufgerichtet war, sondern hier auf Erden. Und die Menschen, die so lange nur noch von den Idealen eines jenseitigen Lebens geträumt und die reale Welt als einen trügerischen Schein, als ein Nichts und einen Spott im Vergleich zur Ewigkeit verachtet hatten, lernten das Diesseits wieder lieben und verstanden und bewunderten die Schönheit und Herrlichkeit der Erde wieder.

Die Macht der Kirche war gebrochen. Nicht daß der Glaube an Gott, die göttlichen Personen und die Lehren des Christentums damals schon gewankt hätte; nein, der Glaube stand selbst bei den freiesten Forschern jener Zeit noch fest, aber der Glaube an die Macht der Priester war gesunken. Die Kirche verlor den Einfluß auf die Kulturentwicklung. Die Menschheit war der Bevormundung des Priesters entwachsen, der nicht länger der ausschließliche Kulturträger sein konnte und dem Humanisten weichen mußte. Der Humanismus aber verwies einerseits auf die Künstler, Dichter und Weisen des Altertums als die wahren Lehrer der Menschheit und die schönsten Vorbilder hoher Kultur: da entstanden dann die Wunderwerke der italienischen Renaissance; andrerseits verwies er auf die Bibel, das unverfälschte Wort Gottes, als Quelle aller Heilswahrheiten: da trat in Deutschland die Reformation ins Leben. Zum erstenmal nach tausendjährigem Drucke fühlte sich der Mensch wieder frei und auf sich selbst gestellt. Nicht mehr die Gesamtheit, die Herde galt, sondern der einzelne, das Individuum, die kraftvolle Persönlichkeit, die sich durchzusetzen wußte: wenn es sein mußte, der Menge zum Trotz. Nun erst beginnt die wahre Zeit des Individualismus, und zum ersten Male hört man von einer modernen Kunst, einer modernen Zeit sprechen.

In der Literatur hatte sich der Einfluß der Renaissance am frühesten geltend gemacht, etwas später begann sie die bildende Kunst umzuformen, am allerspätesten drang sie in die Musik ein. Das ist nicht verwunderlich; denn die Musik war ja unter dem speziellen Schutze und im Dienste der Kirche aufgewachsen, sie war die speziell kirchliche Kunst. Und die in der Zeit der Renaissance blühende polyphone Musik war nicht nur eine kirchliche, sondern sogar eine speziell christliche Kunst; denn sie war aus der Gefühlswelt des Christentums hervorgegangen. Die Renaissance aber war im Grunde eine heidnische Bewegung, wenn sich das ihre damaligen Förderer auch nicht recht klar machten und die antik-heidnische Kultur ganz naiv zu ihrer christlichen hinzunahmen.

Die Verschmelzung der beiden Kulturen, der antik-hellenischen und der christlich-mittelalterlichen, war eine historische Notwendigkeit. Die antike Kultur wie die christliche waren, jede für sich allein genommen, einseitig. Die antike war zu konkret, die mittelalterliche zu abstrakt; der Hellene lebte zu sehr im Diesseits, zu sehr in der konkreten Wirklichkeit, der mittelalterliche Christ zu sehr im Jenseits, im Lande der Träume; der eine ließ nur den Körper gelten, der andere nur den Geist, die Seele. Erst die Renaissance, die Verschmelzung beider Kulturen, schenkte uns den Vollmenschen, der die Schönheit dieser Welt erkennt, der auf Erden schafft und wirkt, und dem dabei doch die uns durch die christliche Kultur erschlossene erhabene Gefühlswelt offen steht. Auch die Musik hätte auf einem einseitigen Standpunkte stehen bleiben und allem weiteren Fortschritt entsagen müssen, wenn sie nicht gleich den anderen Künsten den Ideen der Zeit Tür und Tor geöffnet, wenn sie sich nicht ebenfalls verweltlicht hätte. Ihren Höhepunkt findet die Verweltlichung der Musik in der Oper, die um das Jahr 1600 begann und noch ganz in das Zeitalter der Renaissance hineingehört.

* * *

Eine weltliche Musik war schon von altersher neben der kirchlichen einhergegangen. Ihren Ursprung hatte sie im Volksliede, ihre Verbreiter und Träger waren die fahrenden Leute und Vaganten. Neben diesen übten sie auch die aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem keltischen Bardentum hervorgegangenen Jongleurs aus, die die alten Heldensagen verbreiteten und dazu ihre Tanzweisen ertönen ließen. Waren die fahrenden Leute, Vaganten und Jongleurs aus niederen Volksschichten hervorgegangen, so gehörten die zur Zeit des ersten Kreuzzuges (1096—1099) auftretenden Troubadours in der weitaus größten Mehrzahl dem vornehmen Stande an. Die Heimat der Troubadours liegt im südlichen Frankreich, in der Provence. Den Inhalt ihrer Gesänge bildete die Verherrlichung des Kriegs- und des Minnedienstes. In den meisten Fällen waren es nicht einmal

die Troubadours selbst, die ihre Gesänge vortrugen, sondern vielmehr die Jongleurs, die alsdann die ständigen Begleiter der Troubadours waren und unter Begleitung eines Instrumentes die von ihnen gedichteten Lieder



Wolfram von Eschenbach.
Miniatur aus der Manessischen Handschrift.

vortrugen. Bei den Nordfranzosen hießen die Jongleurs, wenn sie von großen Herren besoldet wurden und auch selbst die Gabe der Dichtkunst besaßen, Menestrels.

Dieses Sängerwesen verbreitete sich sehr rasch. Im Gegensatz zu der feurigen Art der Troubadours gestaltete es sich im Norden Frank-

reichs und in England ernster und gesetzter. In Deutschland traten als Parallelerscheinung zu den Troubadours der romanischen Völker die Minnesänger auf, deren Lieder sich durch größere Wärme und edleren Gehalt auszeichneten. Die (immer einstimmige) weltliche Musik, wie sie



Walther von der Vogelweide.
Miniatur aus der Manessischen Handschrift.

von all diesen Leuten gepflegt wurde, stand in denkbar schroffstem Gegensatz zu der gequälten und engbrüstigen (mehrstimmigen) kirchlichen Musik. Sie war ungemein frisch und lebendig und erfreute durch ihren energischen, fröhlichen Rhythmus, den die Volksweise durch ihren engen Zusammenhang mit dem Tanz und durch die Rhythmik der ihr zu Grunde gelegten Verse erlangt hatte. Bedeutende Minnesänger waren Reinmar der Alte (gest. vor 1210), Heinrich von Meißen (= Frauenlob, seit 1278 als

Dichter nachzuweisen, gest. 29. Nov. 1318), **Reinmar von Zweter** (um 1227), **Hartmann von Aue** (geb. um 1170, gest. nach 1210), **Wolfram von Eschenbach** (geb. in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh., gest. um 1320), **Walther von der Vogelweide** (seine datierbaren Gedichte reichen von 1198—1228), **Gottfried von Straßburg** (lebte Ende des zwölften Jahrhunderts und starb zwischen 1210 und 1220).



Vortrag der Meistersinger.
Aus Georg Hagers Meisterbuch (16. bis. 17. Jahrhundert)

Auf die Zeit der Minnesänger folgt in Deutschland die aus ihr hervorgegangene Kunst der Meistersinger, denen Kaiser Karl IV. Zunftrechte verlieh. Es entstanden eine große Anzahl Singschulen, deren bedeutendste die Nürnberger ist und an die sich die Namen eines **Hans Sachs** (geb. 5. Nov. 1494, gest. 19. Januar 1576), **Hans Foltz** (gest. vor 1515), **Vogelgesang** und **Konrad Nachtigall** knüpfen.

Kurz erwähnt seien noch die hauptsächlichsten ältesten Vertreter des Meistersanges: **Konrad Marner** (ermordet vor 1287), **Muskatblüt** (erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) und **Michel Beheim** (1416—1474).

Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts kam ein vollständig neuer Kompositionsstil auf, dessen Dichtungsstoffe hauptsächlich ritterlichen Charakters sind und der „wahrscheinlich unter dem veredelnden und vertiefenden Einflusse der Renaissance auf dem Gebiete der anderen Künste unmittelbar aus der poetisch-musikalischen Praxis der Troubadours herausgewachsen" ist. Seine wesentlichen Merkmale sind, daß der Text von jetzt ab die frei erfundene Melodie bedingt, die ihren Platz durchaus in der Oberstimme erhält, während der Baß seiner Natur gemäß, harmonische Stützstimme, also ein wirklicher Baß wird. Dazu kommt um 1350 das auch heute noch bestehende Verbot paralleler vollkommener Konsonanzen (Quarten, Quinten und Oktaven). Der Satz basiert hauptsächlich auf Terzen und Sexten. Doch tauchen auch schon die ersten chromatischen Fortschreitungen auf: ein Beweis für das allmählich durchbrechende Verständnis und Gefühl für Harmoniewirkungen. Als bedeutungsvollste Errungenschaft jedoch ist der Umstand zu betrachten, daß außer der Fundamentalstimme nicht nur die (eventuellen) Mittelstimmen, sondern auch die übrigens meist vorzüglich deklamierte Hauptstimme nur zum geringsten Teile vokal sind und durch rein instrumentale große Vor-, Zwischen- und Nachspiele umrahmt und unterbrochen werden. Somit ist also erwiesen, daß es, entgegen früheren Meinungen, bereits vor 1600 eine begleitete Gesangsmusik gab und daß die Gesangsmusik vor 1600 nicht ausschließlich dem a capella-Stile angehörte. Als Begründer dieses neuen Stiles gilt Giovanni da Cascia (= Johannes de Florentia; geb. zu Cascia bei Florenz, lebte in der Zeit von 1329—1351 zu Parma). Er fand bald viele Nachahmer; der bedeutendste unter ihnen ist Philippe de Vitry (geb. um 1290, gest. 1361), der den neuen Stil in Frankreich einführte und in der Musikgeschichte wegen der Anwendung vereinfachter Taktvorzeichen und Notenformen an Stelle der bereits recht kompliziert gewordenen Notenschrift einen besonderen Ehrenplatz verdient. Hervorragende Vertreter entstanden der neuen Florentiner Kunst ferner in Spanien und Deutschland. Von letzteren seien u. a. genannt Adam von Fulda (geb. um 1440, gest. um 1500), Heinrich Isaak (gest. 1517), Heinrich Finck (gest. 1527) und Paul Hofhaimer (1459—1537). — Den Schwerpunkt der Komposition dieser Zeit bildet das begleitete Kunstlied, das in verschiedenen Formen, als Ballade, Rondeau und Madrigal auftritt.

Die Rondeaux und die Balladen bauten sich ursprünglich auf dichterisch in jeder Beziehung hochstehende Texte auf, die aber allmählich mehr und mehr verflachten. „Die Kompositionen bestehen nur aus zwei kurzen Teilen, welche mehrmals wechselnd zum Vortrage kommen, teils mit immer neuem Text, teils mit dem Text der ersten Strophe als Refrain. Selbst die nur kurzen Rondeaux (fünf bis dreizehn Zeilen Text) gewinnen dadurch beim Vortrage eine erhebliche Länge."

Ein wiederum gänzlich neues Stilprinzip kommt um etwa 1475 auf und „ist kein geringeres als das für alle Folgezeit hohe Bedeutung erlangende der gleichen musikalischen Einkleidung derselben Worte bei nicht gleichzeitigem, sondern sukzessivem Vortrage durch die Stimmen". Das Neue dieses Stiles besteht darin, daß die strenge Nachahmung, wie sie im Kanon ja schon längst gebräuchlich war, von nun ab hauptsächlich nur für die Anfänge der Sätze gilt, im Verlaufe derselben dagegen freier und zwangloser und teilweise sogar ganz aufgegeben wird. „Die neue Möglichkeit, mehrere gleichzeitig singende Stimmen fortgesetzt im Vortrage derselben Textworte zu verfolgen, führte zu einer Vokalisierung des ganzen Tonsatzes zurück, d. h. das neue Prinzip wuchs sich zum a capella-Stil aus". Der Schöpfer dieses neuen Stiles, der aber zunächst für längere Zeit



Musizierende Kinder von Donatello von der Cantoria im Dom zu Florenz.

nur in der Kirchenmusik angewendet wird, ist der Niederländer **Jean d'Okeghem** (vgl. S. 34). Erst etwa um 1530 finden wir ihn auch auf die weltliche Musik und zwar auf das in den gebildeten Kreisen allbeliebte **Madrigal** übertragen, das eigentliche weltliche Kunstlied des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, dessen Einführung gewöhnlich **Adrian Willaert**, dem Begründer der venezianischen Schule, zugeschrieben wird.

Adrian Willaert (geb. um 1480 [oder 1490?] zu Brügge [oder Roulers?], gest. 1562 zu Venedig), kam 1516 nach Rom, lebte später einige Zeit teils in Ferrara, teils am Hofe Ludwigs II. von Böhmen und Ungarn und wurde 1527 zum Kapellmeister der Markuskirche in Venedig ernannt. — Willaert ist der Schöpfer der doppelchörigen Schreibweise, auf die er wahrscheinlich durch die beiden in der Markuskirche zu Rom einander gegenüberliegenden Orgeln verfallen ist. Sein erstes Werk, in dem er die Zweichörigkeit zum ersten Male anwendet, sind die 1550 erschienenen **Vesperpsalmen**.

Das Madrigal, eine heute fast ganz vergessene und nur in England noch gepflegte Kunstform, war ein kurzes drei- bis sechs-, gewöhnlich aber

fünfstimmiges Lied, dessen Text einen Umfang von acht bis zwölf Verszeilen hatte und im Gegensatz zu den volkstümlichen stark lasziven, aber geschmeidigen Villanellen und derben Frottolen (frottola = Früchtchen) meist erotischen Inhalts war. Im Madrigal konnte die Melodie nicht mehr so sehr vernachlässigt werden wie in den älteren, kirchlichen Formen; denn der Madrigalist mußte die Hauptmelodie, auf die er seinen Satz aufbaute, selbst erfinden, und da er sie selbst erfand, so suchte er sie naturgemäß nach dem architektonischen Bau des Gedichtes zu gliedern, das sie illustrieren sollte. Auch konnte er gleich bei der Erfindung der Melodie auf ihre Harmonisierung Rücksicht nehmen. Die Harmonie gesellte sich nicht mehr als bloß äußerlicher Schmuck zur Melodie, sondern trat als ein Ausfluß der Melodie selber in ein inneres Verwandtschaftsverhältnis zu ihr. Die Melodie erlangte dadurch eine Bedeutung für das ganze Satzgefüge, wie sie ihr vorher noch niemals eigen gewesen war. Ihre Geschlossenheit und Symmetrie zwang den ganzen Tonsatz zu symmetrischer Gliederung. Auch trat die führende Melodie im Madrigal nun häufiger in der am eindringlichsten ins Ohr fallenden Oberstimme auf. Die Melodie aber ist der Träger des individualistischen Prinzips, das sich so im Madrigal schon stark wirksam zeigte, wenn es auch in dem noch immer an künstlicher Polyphonie festhaltenden Satzgefüge nicht zur eigentlichen Herrschaft gelangen konnte.

Die ungeheure Menge gedruckter Madrigale beweist, wie allgemein beliebt diese Form war. Das sechzehnte Jahrhundert scheint eine außerordentlich sangesfrohe Zeit gewesen zu sein. Doch kannte man damals eigentlich nur den mehrstimmigen Gesang. Aber auch darin bewirkte der starke Individualismus der Renaissance eine Zersetzung. Mehr und mehr empfand auch der einzelne das Bedürfnis zu singen. Musik für eine Singstimme gab es aber nicht; denn es hatte ja bis jetzt — außer im Volksliede — noch keine in sich geschlossene Melodie gegeben, die für sich bestehen konnte und ein logisch abgeschlossenes Ganzes bildete. Der Einzelsänger, der ein Kunstlied singen wollte, befand sich also ungefähr in der Lage eines modernen Sängers, dem nur Duette, Terzette, Quartette usw. zur Verfügung stehen würden. Man half sich nun dadurch, daß man die eine Stimme — meistens die Oberstimme, oft aber auch eine Mittelstimme — des Madrigals sang und die fehlenden Stimmen, die zur Ergänzung des musikalischen Gedankens nötig waren, auf irgendeinem Instrument, dem Cembalo, der Laute oder der Orgel ausführte, so gut es gehen wollte. Diese Art zu singen übte aber wieder ihre Rückwirkung auf die Melodien, die nun immer vollständiger ausgestaltet wurden, während die anderen Stimmen mehr und mehr zur bloßen Begleitung zusammenschrumpften. So entstand aus dem polyphonen Satze nach und nach wieder ein einstimmiger Gesang mit Begleitung, eine begleitete Monodie, und es könnte auf den ersten

Blick fast scheinen, als ob die Entwicklung der Musik an diesem Punkte einen Rückschritt gemacht hätte. Das ist aber nicht der Fall; denn es besteht trotz aller äußerlichen Ähnlichkeit doch ein sehr großer innerlicher Unterschied zwischen der Homophonie (der Gleichstimmigkeit) der Antike und des frühen Mittelalters und der begleiteten Monodie (dem Einzelgesang) der Renaissance und der modernen Zeit.

Zu denen, die die neue Form des kunstvollen a capella-Madrigals als die ersten mit anwandten, gehören u. a. die Niederländer Jachet Arcadelt (geb. um 1514, gest. um 1557), Cipriano de Rore (1516—1565), Philippe Verdelot (lebte um 1550), Giovanni Animuccia (gest. 1571) und Orlandus Lassus (1532—1594), die Italiener Costanzo Festa (gest. 1545), Claudio Merulo (1533—1604) und schließlich die Engländer Thomas Morley (1557—1603), Orlando Gibbons (1583—1625) und John Bennett (1570—1610); die letzteren gaben dem Madrigal durch Betonen des nationalen Charakters ein ganz eigenes Gepräge und schufen so mit das Beste, was England in der Musik hervorgebracht hat.

Ziemlich gleichzeitig mit dieser neuen Form tritt eine andere auf, die das neue Stilprinzip auf die französische Chanson überträgt und so eine Reihe wundervoller a capella-Kompositionen zeitigt. Es entstanden zwei unterschiedliche Formen. In beiden ist erster und zugleich bedeutendster Vertreter Clément Jannequin (über dessen Leben nicht das geringste bekannt ist). Die eine Form verdrängt die Balladen und Rondeaux und setzt an die Stelle des in ihnen herrschenden herkömmlichen ritterlichen Tones mit ihrem verzwickten Reimgebäude flotte und kurzstrophige Verse, deren Inhalt meist recht locker, ja frivol ist und häufig in außerordentlich witzige Pointen ausgeht. Die andere Form, die sogenannte große (tonmalerische) Chanson hat zum Inhalt der Natur getreulich abgelauschte Straßen-, Natur-, Jagdszenen, Schlachtenbilder usw. Einige Titel Jannequinscher Chansons sind: Cris de Paris, L'alouette, Le chant des oiseaux, La chasse au cerf, La guerre, Le caquet de femmes.

Drittes Kapitel

Die kirchliche Musik der Renaissance

Der um 1300 von Giovanni da Cascia aufgebrachte neue Stil, kunstvoll gearbeitete Kompositionen mit Instrumenten zu begleiten, war von ihm selbst auch schon auf die Kirchenmusik übertragen worden, vorerst freilich noch ohne besonderen Erfolg. Mit Erfolg führten erst ungefähr ein volles Jahrhundert später die Engländer der Kirchenmusik neue Elemente zu, die reiche Früchte zeitigen sollten. Den ersten entscheidenden Schritt tat John Dunstaple (geb. um 1370, gest. 1453), indem er die von Giovanni da Cascia und einzelnen seiner Nachfolger zunächst vereinzelt angewandte Neuerung auf die Kirchenmusik übertrug und sie ihr prinzipiell dienstbar machte; schließlich verwandte er nicht mehr wie bisher die vollständige Choralmelodie, sondern benützte sie vielmehr nur zur Gewinnung charakteristischer Motive, die er dann in freier Weise bearbeitete. Den speziell kirchlichen Charakter betonte er mehr, als dies vorher der Fall war, dadurch, daß er seinen Kompositionen etwas außerordentlich Weihevolles einzuhauchen verstand. Den Schwerpunkt seines Schaffens bildet das geistliche Lied (Hymnen usw.).

Dunstaples bedeutendste Nachfolger sind Gilles Binchois (geb. um 1400, gest. 1460), Antoine Busnois (gest. 1492) und Guillaume Dufay (1400—1474); letzterer ist namentlich dadurch bemerkenswert, daß er als erster die einzelnen Teile der Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus) zu einem einheitlichen musikalischen Ganzen zusammenfügte. Mit diesen drei Komponisten, die die sogenannte erste niederländische Schule bilden, tritt die Musik in das Zeitalter ein, das man gemeinhin das der Niederländer nennt; denn Niederländer sind es, die nunmehr für eine überaus lange Zeit die Führung in Dingen der Musik übernehmen.
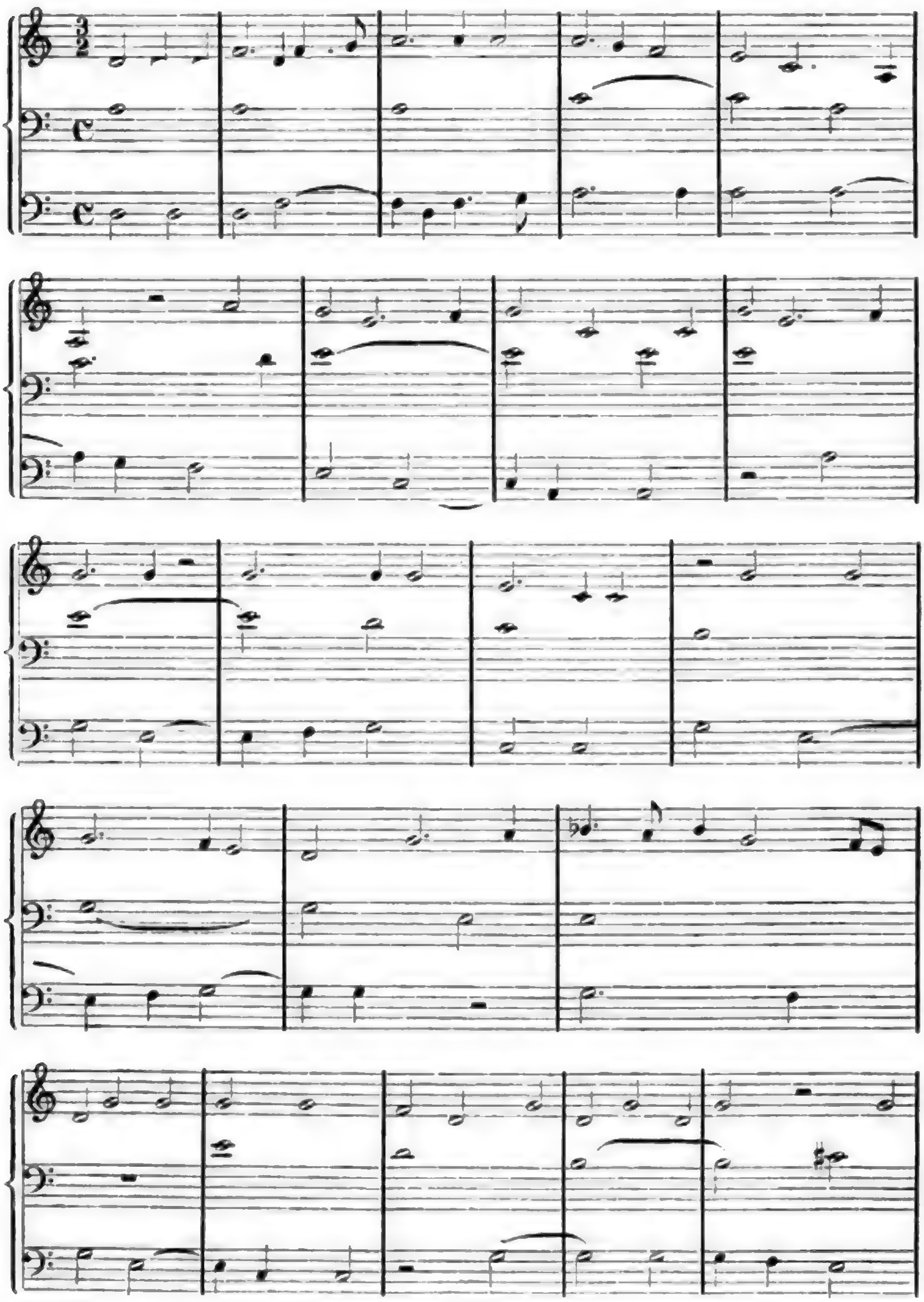
Mit Jean d'Okeghem (geb. um 1430, gest. 1495) dem Begründer der zweiten niederländischen Schule (1475—1525), setzt eine Periode ein, deren Formen ihren Ausdruck zum Teil in den abenteuerlichsten und wahnwitzigsten Künsteleien finden und die ihren Höhepunkt in Josquin de Près, dem Begründer der dritten niederländischen Schule erreicht.

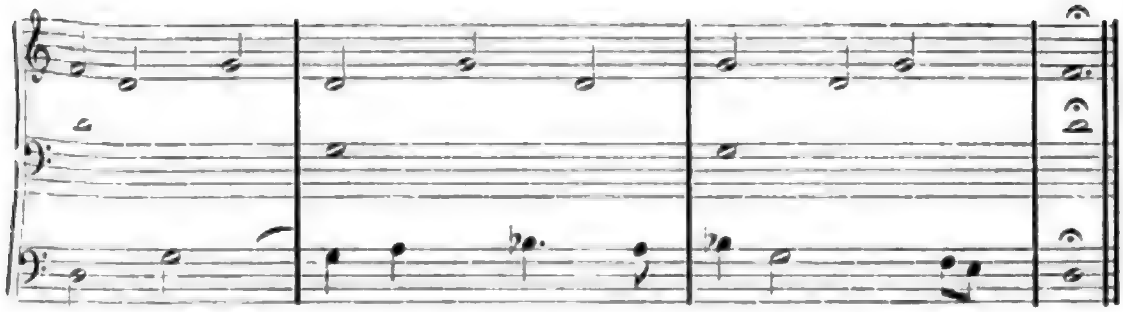
Doch artet das in der Tat großartige technische Können nicht immer nur in leere Spielerei aus, sondern atmet vielfach noch Kraft und Schwung, Innigkeit, Wärme und Leidenschaft. „Was Okeghem über seine Vorgänger erhebt, ist nicht die in der Tat erstaunliche Zuspitzung der kanonischen und anderweitigen Satzkünste, der wir bei ihm begegnen. Kraft des ihm innewohnenden musikalischen Geistes haucht Okeghem seiner Musik die singende Seele ein, er formt ihr einen tüchtig harmonisch gegliederten Leib und kleidet diesen in das feine Kunstgewebe sinnreicher thematischer Führung, engerer und weiterer Nachahmungen ... seine Harmonien sind nicht selten fremd und altertümlich, aber sie haben Klang und Körper ... die zweistimmigen Kanons, die er bei Dufay, bei Busnois findet, genügen ihm nicht; er versucht es, wie Glarean [= Henricus Loritus Glareanus, ausgezeichneter Musikschriftsteller, lebte 1488—1563] sagt, aus einer Stimme mehrere zu entwickeln. Er versucht es, in den kanonischen Episoden (Fugen), wie nahe man die Stimmen hintereinander gehen lassen könne ... er versucht endlich das Äußerste, ein ganzes System von Kanons übereinander aufzubauen". Als größtes und nicht nur von seinen Zeitgenossen vielbestauntes Meisterwerk Okeghems gilt eine als sechsunddreißigstimmiger Kanon komponierte Motette, von der aber nur noch ein Teil, das Deo gratias existiert, so daß es fast zweifelhaft erscheint, ob Okeghem wirklich eine solche Motette vollständig komponiert habe. Wenn in dem betreffenden Stücke auch niemals mehr als achtzehn Stimmen gleichzeitig beschäftigt sind und die Grundharmonie fast gar nicht verlassen wird, so ist doch die rein technische Meisterschaft genügend, das Werk interessant zu machen, zumal Oktaven- und Quintenparallelen vollkommen fehlen.

Aus der großen Reihe der zu Jean d'Okeghems Schule gehörigen Komponisten seien nur erwähnt Johannes Tinctoris (geb. um 1446, gest. 1511, bemerkenswert als Verfasser des ältesten existierenden Musiklexikons [um 1475]), einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit, und Jakob Obrecht (geb. um 1450, gest. 1505), der aber schon mehr zur Schule Josquins de Près hinüberragt.

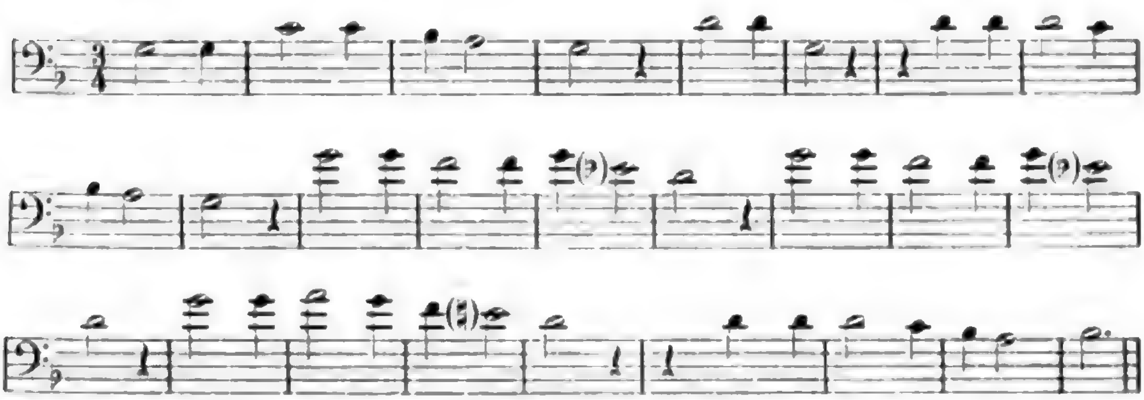
Okeghems Schüler, Josquin de Près (geb. um 1450, gest. 1521), bildet, wie schon gesagt, den Höhepunkt künstlerischer Spitzfindigkeiten. Seine Messe L'homme armé super voces musicales ist ein solches Prunkstück kontrapunktischer Künste. „Obgleich in Kontrapunktierungen dieser Art ohnehin die Noten des cantus firmus so lang ausgereckt wurden, daß es unmöglich war, die Melodie zu verfolgen, wurde es doch, um für ganze Messen auszureichen, nötig, denselben cantus firmus mehrfach wiederholen zu lassen. Josquin läßt in der genannten Messe das bekannte Lied vom Tenor im Kyrie beginnend mit ... c absingen, im Gloria beginnend und schließend mit d, im Credo beginnend und schließend mit e, im Sanctus mit f, im ersten Agnus mit g, im dritten Agnus mit a, aber hier, als zu

hoch für den Tenor vom Sopran gesungen. Im Gloria wird das Lied zweimal gesungen, das zweitemal rückwärts, im Credo dreimal, das zweitemal rückwärts. Das zweite Agnus ist ein dreistimmiger Kanon, der als eine Stimme mit dreierlei Taktvorzeichnung notiert ist." Er lautet:





Es ist bemerkenswert, daß die Messen in jener Zeit im Gegensatz zu heute gewöhnlich einen Namen tragen, der sich auf das dem cantus firmus zu Grunde gelegte Motiv bezieht, das entweder ein weltliches Lied (ja oft sogar ein Gassenhauer) oder aber eine kirchliche Melodie ist und gewöhnlich im Tenor liegt. Dieses Verfahren war so allgemein, daß man Messen ohne einen Namen als Missae sine nomine bezeichnete. Das aus dem dreizehnten Jahrhundert stammende Volkslied L'homme armé war als solcher cantus firmus ganz besonders beliebt und ist von fast allen Komponisten dieser Zeit bis auf Palestrina als cantus firmus einer Messe zu Grunde gelegt worden. Wir geben es im folgenden wieder:



Der Schule Josquins de Prés (von dem Martin Luther sagt, er sei „der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er wollt; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten wollen haben") gehören u. a. an Pierre de la Rue (gest. 1518), Jean Mouton (gest. 1522; wohl der bedeutendste), Antoine Brumel (Geburts- und Sterbejahr sind unbekannt) und Jakob Clemens non Papa (geb. um 1500, gest. um 1555). Letzterer zeigt aber schon eine deutliche Beeinflussung durch die venezianische Schule.

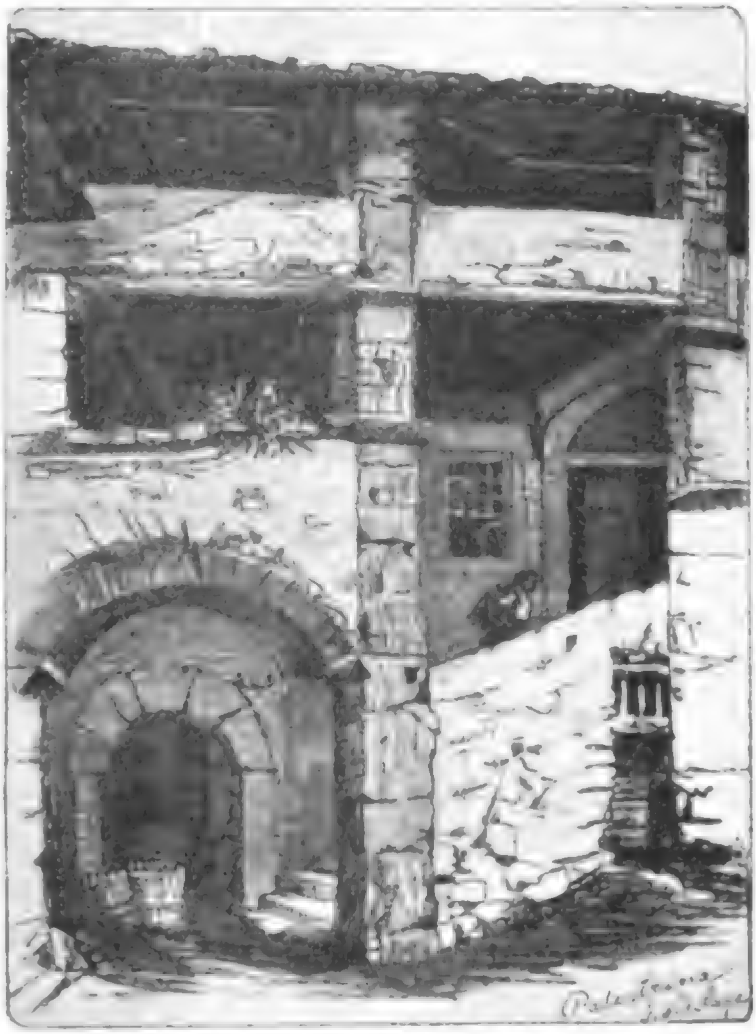
Auf diese Zeit der überkünstelten Schreibweise mußte naturnotwendig gar bald eine Reaktion erfolgen, eine Rückkehr zu schlichterem Satz. Diese ging aus von italienischen Meistern, die bei den Niederländern in die Schule gegangen waren, oder aber von Niederländern, die nach Italien übergesiedelt waren. Den Anfang machte Adrian Willaert (vgl. S. 31), der Begründer der venezianischen Schule, deren Hauptcharakteristikum die Mehrchörigkeit bildet. Seine Nachfolger waren Andrea Gabrieli (geb. um 1510 zu Venedig, gest. 1586 daselbst) und Giovanni Gabrieli

(geb. 1557 zu Venedig, gest. 1612 daselbst), Cipriano de Rore (1516—1565) und Gioseffo Zarlino (1517—1590), einer der bedeutendsten Kontrapunktlehrer seiner Zeit. — Ziemlich gleichzeitig mit dieser venezianischen entwickelte sich die römische Schule, deren Begründer Giovanni Maria Nanino (geb. um 1545, gest. 1607) ist und deren Höhepunkt Giovanni Pierluigi Sante, genannt da Palestrina bildet.

Als infolge der Reformation die katholische Kirche genötigt war, sich auf sich selbst zu besinnen und im Gegensatz zur Reformation sich als die bewußt römisch-katholische Kirche des Tridentinischen Konzils gegen alle von außen kommenden Einflüsse abzuschließen, da wurde eine Reform der Kirchenmusik nötig. Der Komponist, der diese Reform der römisch-katholischen Kirchenmusik durchführte, war Giovanni Pierluigi da Palestrina. Als das Tridentinische Konzil (1545—1563) anfänglich nicht nur alle Weltlichkeit und alle Instrumentalmusik, ja sogar die Orgel, weil sie der Musik etwas Schlüpfriges und Unreines (lascivum aut impurum aliquid) beimische, und schließlich auch den mehrstimmigen Gesang aus der Kirche verbannen und zum alten gregorianischen Kirchengesang zurückkehren wollte, erbrachte Palestrina durch seine Messen, die er der Kommission vorlegte, insbesondere durch die Missa papae Marcelli den Beweis, daß der mehrstimmige Gesang der Andacht nicht hinderlich sei, sondern vielmehr die Herzen der Gläubigen erhebe. Er rettete der katholischen Kirchenmusik die Polyphonie. Alle weltlichen Elemente wurden ausgemerzt, als cantus firmus durften nur noch kirchliche (kanonische) Melodien verwendet werden, und die allzu gekünstelte Stimmführung mußte einer edlen Einfachheit des Satzes weichen.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (geb. 1526 zu Palestrina, gest. am 2. Februar 1594 zu Rom) verlebte seine Jugend, über die nichts Näheres bekannt ist, in seiner Vaterstadt. Bereits 1544 wurde er hier zum Organisten und Kapellmeister der Hauptkirche ernannt. Von 1551 ab fungierte er als Kapellmeister der Peterskirche zu Rom. 1555 wurde er auf Befehl des Papstes Julius III., der die großartige Begabung Palestrinas mit scharfem Blick erkannte, in das Sängerkollegium der Sixtinischen Kapelle aufgenommen, trotzdem er Laie (die Sänger der Sixtinischen Kapelle waren ursprünglich Kleriker gewesen) und verheiratet war. Unter Papst Paul VI. verlor Palestrina diese Stellung. Er wurde mit zwei anderen, ebenfalls verheirateten Sängern „kassiert, entfernt und aus der Zahl der Kapellsänger ausgestoßen". Dieser Schicksalsschlag warf Palestrina auf das Krankenlager, doch war seine Bedeutung bereits dermaßen anerkannt, daß er nach seiner Genesung als Kapellmeister an den Lateran berufen wurde (am 1. Oktober 1555). 1561 kam Palestrina um eine Gehaltserhöhung ein. Als sie ihm verweigert wurde, nahm er seine Entlassung und ging als Kapellmeister an die Kathedrale Santa Maria Maggiore. 1571 erhielt er dann zum zweiten Male die Kapellmeisterstelle an der Peterskirche, die er diesmal bis zu seinem Tode innehatte. Außer in diesem Amte war Palestrina als Komponist für das Oratorio des später heilig gesprochenen Filippo Neri, ferner als Konzertmeister des Fürsten Buoncampagni und schließlich als Lehrer für Theorie und Orgelspiel an der 1580 von Giovanni Maria Nanino eröffneten Musikschule tätig.

Palestrina wurde zum eigentlichen Klassiker der katholischen Kirchenmusik, weil seine Kompositionen den Geist der römischen Kirche und des katholischen Gottesdienstes am reinsten widerspiegeln. Die Polyphonie ist gewahrt, die einzelnen Stimmen sind individualisiert, aber sie bewegen sich nicht mehr in so künstlichen Verschlingungen, wie bei den Niederländern. Das kirchliche Textwort, das nach und nach bei den Musikern ganz zur Nebensache geworden war, ging nicht mehr im Gewirr der Stimmen unter, sondern wurde wieder verständlich und kam in rechter Weise zur Geltung. Palestrina besaß die ganze technische Kunstfertigkeit seiner Zeit in höchstem Maße und wußte sie den Zwecken und Anforderungen der Kirche anzupassen und unterzuordnen. Je mehr er aber die weise Beschränkung des wahren Meisters übte und alle bloß äußerliche Kunstfertigkeit zurückdrängte, um so mehr gewannen seine Kompositionen an Innerlichkeit und Tiefe. Weil er jedoch seiner Kunst völlig Meister war, konnte er seinen Werken auch den Charakter seiner Persönlichkeit aufprägen; da er nicht von den Noten regiert wurde, sondern die Noten regierte, so trugen seine Kompositionen, trotzdem er die individuelle Stimmführung den allgemeinen Prinzipien des Satzes und den generellen Anforderungen der Kirche unterordnete, doch ein viel persönlicheres Gepräge als die seiner Vorgänger.



Palestrinas Geburtshaus zu Palestrina.
Nach einer Zeichnung von Julie von der Lage.

Palestrina ist der erste individuelle Komponist, der erste wirkliche Meister der Musik. Sein Schönheitssinn läßt sich mit demjenigen Raffaels vergleichen, seine Weichheit und kindliche Frömmigkeit mit der des Fra



Giovanni Pierluigi da Palestrina.
Nach einem im musikalischen Archiv des Vatikans aufbewahrten Bildnis.

Angelico da Fiesole. Wie auf einem Raffaelschen Bilde die Linien und Farben, so fließen in seinen Messen und Motetten, besonders aber in seinen weltberühmten Improperien, die noch heute alljährlich am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen werden und noch immer die Hörer aufs tiefste ergreifen, die Melodien und Akkorde trotz aller Strenge des Satzes ungemein weich und schön ineinander über. Die Harmonien sind rein und klar und nur mit wenigen Dissonanzen (Septimenakkorden

und einzelnen Durchgangsnoten) untermischt; die Akkordfolge ist einfach und durchsichtig. Palestrinas Musik trägt den Charakter einer weltfernen Stille, einer verklärten Ruhe und Erhabenheit; alle irdischen Leidenschaften schweigen und scheinen in himmlische Seligkeit aufgelöst. So schildert der erste Komponist, der seine ganze Persönlichkeit in seine Werke hineinzugießen vermochte, die unpersönliche Erhabenheit der katholischen Kirche, deren ideales Abbild seine Kompositionen sind. Wir haben also in Pale-



Palestrina an der Orgel.
Nach einem im musikalischen Archiv des Vatikans aufbewahrten Bilde.

strinas Kompositionen ein schönes Gleichgewicht zwischen dem individuellen Fühlen des Künstlers und den allgemeinen Ideen der Zeit; die individuellen und die generellen Elemente, Subjektivismus und Objektivismus halten sich in seiner Kunst die Wage, und dieses Gleichgewichtsverhältnis verleiht dem Meister seiner Schule den klassischen Charakter. Eine schöne Gesamtausgabe der Werke Palestrinas in 33 Bänden erschien 1862—1903 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Würdige Biographien über Palestrina schrieben Giuseppe Baini (deutsch von Kandler) und Michel Brenet.

Palestrinas Schöpfungen bedeuten den Höhepunkt der katholischen Kirchenmusik. Über Palestrina hinaus vermochte die katholische Kirche die Musik nicht zu führen. Die musikalische Kunst war mit Palestrina reif geworden und der kirchlichen Lehrmeisterin entwachsen. Von nun an machten sich andere Einflüsse auf die Weiterentwicklung der Musik geltend, Einflüsse weltlicher Natur, und die hehre Kunst, die bisher in himmlischen Wolken gewandelt war, stieg auf die Erde nieder und wohnte bei den Menschen.

Der größte Komponist des sechzehnten Jahrhunderts neben Palestrina war **Orlandus Lassus** (von den Italienern Orlando di Lasso genannt; sein eigentlicher Name war Roland de Lattre). Obgleich auch er ein außerordentlich fruchtbarer Kirchenkomponist war, bildet er doch gleichsam den weltlichen Gegensatz zu Palestrina, dem Klassiker des Kirchenstils.

Orlandus Lassus wurde 1532 zu Mons im Hennegau geboren. Schon im zarten Alter gelangte er, als Kapellknabe des Vizekönigs Ferdinand von Gonzaga, nach Sizilien, dann nach Mailand. Später bereiste er Frankreich und England und ließ sich schließlich eine Zeitlang in Antwerpen nieder. Im Jahre 1556 berief ihn der Herzog Albert V. von Bayern als Kapellmeister der Hofkapelle nach München, wo er bis zu seinem am 14. Juni 1594 erfolgten Tode blieb.

Orlandus Lassus hat die Musikstile der verschiedenen Länder, die er kennen lernte, eifrig studiert und sie auf sich einwirken lassen. So erhielten seine Kompositionen in gewissem Sinne einen kosmopolitischen und weltmännischen Charakter, wenn er auch dem niederländischen Stile, von dem er ausgegangen war, treu blieb. Er war der äußeren Form nach sogar noch mehr Niederländer als Palestrina, wandte in der Stimmenführung noch häufig den imitierenden Stil an und setzte manche seiner Tonstücke noch über einen cantus firmus. Aber auch ihm, wie seinem großen Zeitgenossen, waren die strengen Formen und formalistischen Kunststücke der Schule nicht Selbstzweck, sondern nur Ausdrucksmittel; darum vermied er jede schwülstige Überladenheit und suchte den Tonsatz soviel wie möglich dem Wortsinne unterzuordnen. So machte sich auch in seinem Schaffen der Individualismus der neuen Zeit geltend, zu deren Vorläufern er mit Palestrina gezählt werden muß.

Orlandus Lassus arbeitete ungemein leicht und war außerordentlich fleißig. Er war wohl der fruchtbarste Komponist, der je gelebt hat; schuf er doch mehr als 2000 Werke. Als seine schönsten Kompositionen gelten seine **Sieben Bußpsalmen Davids** (1584), die den berühmten Improperien Palestrinas an die Seite gestellt werden. Neben ganzen Stößen Kirchenmusik hat Orlandus Lassus aber auch noch eine ungeheuer große Zahl weltlicher Lieder, als Madrigale, Villanellen und Chansons auf italienische, französische und deutsche Texte geschrieben, und gerade in dieser weltlichen Musik, mit der er, wie seine Lobredner sagten, „den müden Erdkreis er-

freute" (nach dem lateinischen Wortspiel: Hic est Lassus qui lassum recreat orbem), erwies er sich bereits als ein Kind der neuen Zeit. Eine auf 60 Bände berechnete Gesamtausgabe seiner Werke hat seit 1894 bei Breitkopf & Härtel zu erscheinen begonnen. Eine gute Biographie des Meisters schrieb Wolf Sandberger, dem wir auch die Beiträge zur



Orlandus Lassus.

Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlandus Lassus (1894—1895) verdanken.

Die namhaftesten Vertreter des sogenannten Palestrina=Stiles sind u. a. die Italiener Nicola Vicentino (1511—1572), Schüler von Adrian Willaert, bekannt durch seine gelehrten Streitigkeiten mit dem portugiesischen Musiker Vicente Lusitano, und Marc Antonio Ingegneri (geb. um 1545, gest. 1592), der Spanier Tomaso Ludovico da Vittoria (geb. um 1540,

gest. um 1613), dessen Hauptwerke vielfach den Meisterwerken Palestrinas an die Seite gestellt werden, der Franzose Claude Goudimel (geb. um 1505, gest. 1572), der lange Zeit mit Unrecht als Begründer der römischen Schule galt, die Niederländer Ferdinand Lassus (gest. 1609) und Rudolf Lassus (gest. 1625), zwei Söhne von Orlandus Lassus, die Engländer William Bird (1543—1623), der bedeutendste englische Kirchenkomponist, Thomas Morley (1557—1603), der hervorragendste Madrigalist, John Bull (1563—1628), der berühmte Orgelmeister und Orlando Gibbons (1583—1625), schließlich die Deutschen Hans Leo Hasler (1564—1612), Johannes Eccard (1553—1611), Schüler von Orlandus Lassus, einer der bedeutendsten protestantischen Kirchenkomponisten, dessen Werke sich durch eine ganz besondere Innigkeit und Wärme und durch ihre schlichte Struktur auszeichnen, Jacobus Gallus (Jakob Handl, auch Jakob Petelin genannt; 1550—1591), Philippus Dulichius (1562—1631), der hervorragende Komponist von Vokalwerken, und Christoph Demantius (1567—1643).

Der kunstvolle polyphone Musikstil, wie er durch die Niederländer ausgebildet wurde, läßt sich gewissermaßen mit der gotischen Baukunst vergleichen. Palestrina und Orlandus Lassus fußen noch fest im niederländischen Stil, und wenn sie auch oft mit den größten Künstlern der Renaissance verglichen wurden, so sind sie ihrem innersten Wesen nach doch noch durchaus „gotische" Musiker. Der Stil Palestrinas gleicht mehr jener lichten, von den großen Linien der antiken Baukunst beeinflußten italienischen Gotik, wie wir sie an den Domen von Florenz, Siena usw. bewundern, der Stil des Orlandus der deutschen Spätgotik, wie denn auch der letzte niederländische Meister eine durchaus deutsche Natur war. Sein Schaffen hat deshalb auf die spätere Entwicklung der deutschen Musik den größten Einfluß ausgeübt. Während die von Palestrina begründete römische Schule unter dem Einfluß der neuen Zeit mehr und mehr zu leblosem Formalismus erstarrte, konnte die Kunst eines Orlandus Lassus die protestantische Kirchenmusik befruchten, die als ein Kind der neuen Zeit das Erbe des alten polyphonen Kirchenstils antrat und weiter ausgestaltete.

So zeigt uns die Entwicklung der Polyphonie gleichsam das Bild der Kirche. In dem allgemeinen Gesang, dem Abbild der Gemeinde, erlangten die einzelnen Stimmen (Individuen), die zuerst alle dem gemeinsamen Zug der Melodie folgten, mehr und mehr selbständige Geltung und bilden doch nur ein gemeinsames Ganzes. Das Individuum ist innerhalb der Gemeinde erwacht und sich seiner selbst bewußt geworden, es geht aber dennoch in der Gesamtheit auf, deren Glied es ist. Wohl kämpft jeder einzelne seinen individuellen Kampf, alle aber sind Streiter Gottes; und wie alles Denken und Trachten von Gott (dem Einklang, der Grundharmonie) ausgegangen ist, so kehrt es auch wieder zu Gott zurück. Der

Christ ist frei in seinem Willen, freier als der antike Mensch, er ist nicht mehr dem allmächtigen, unerbittlichen Fatum unterworfen, sondern kann bis zu einem gewissen Grade sein Schicksal selbst bestimmen, bleibt aber stets Glied einer großen mächtigen Organisation: der Kirche; nur in ihr und durch sie kann er zum Heil, zur Seligkeit gelangen. So hat auch die Einzelstimme im polyphonen Satze, trotz des hohen Maßes individueller Selbständigkeit, für sich keine Geltung, sie kann kein selbständiges Dasein führen, sie gilt nur und hat nur eine Bedeutung als Glied eines größeren Ganzen, von dem sie nicht losgelöst werden kann. Erst aus dem Zusammenklang der verschiedenen individualisierten Melodien entsteht das Kunstwerk des polyphonen Satzes, geradeso wie die Gesamtheit aller Christen die Kirche bildet. Der polyphone Satz blieb als Ganzes also immer noch ein Abbild der Allgemeinheit, des Typischen und Generellen, in seinem Innern aber regte sich bereits ein reiches individuelles Leben.

Die homophone Melodie der Antike und des frühmittelalterlichen (gregorianischen) Gesanges ist ohne jede Rücksicht auf Harmonie erfunden, in der monodischen (modernen) Melodie aber klingt die Harmonie sozusagen mit, die Harmonie ist gleichsam latent in der Melodie enthalten, und diese latente Harmonie bewirkt die symmetrische Gliederung der monodischen Melodie, von der die alte homophone Melodie noch nichts wußte. Während die homophone Melodie sozusagen nur die Umrißlinien der Zeichnung gab und diese durch etwaige begleitende Instrumente verstärkte und mit Lichtern und Schatten versah, verleiht die latente Harmonie der modernen Melodie Stimmung und Farbe.

Wohl hatte die Melodie die steife Pracht der polyphonen Stimmführung abgelegt, dafür aber hatte sie an Beweglichkeit gewonnen und die Fähigkeit erlangt, sich allen Stimmungen des Worttextes bequem anzuschmiegen; sie stolzierte nicht mehr in den schweren byzantinischen Brokatgewändern einher, die ihre Schritte beengten und hemmten, sondern tanzte frei, in die farbigen Schleier der leichteren harmonischen Begleitung gehüllt, über alle lichten Höhen und drang in alle verborgenen Tiefen. Der größte Gewinn aber, den die Musik durch die selbständigere Ausgestaltung der Melodie erfuhr, bestand in den ersten Ansätzen zur Instrumentalmusik.

Je mehr die Melodie an selbständigem, persönlichem Ausdruck gewann, um so mehr wurde sie befähigt, sich vom Worttext und damit von der Singstimme loszulösen und als Instrumentalmelodie ein eigenes Dasein zu führen. Nun erst, mit der freien Instrumentalmelodie, war die Phantasie des Komponisten von allen beengenden Schranken befreit, nun erst, mit der Emanzipation der Musik vom Gesang, konnte die Musik zur selbständigen Kunst werden, zur absoluten Musik, zu derjenigen Kunst, an die wir heute zuerst denken, wenn wir das Wort Musik aussprechen.

Ungefähr um das Jahr 1600 vollzog sich dieser Umschwung; von diesem Zeitpunkt an müssen wir die moderne Musik, d. h. das, was wir noch heute unter Musik verstehen, datieren. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bildeten sich die neuen Formen der Musik aus, die am Ende dieses Zeitraumes durch die deutschen Klassiker auf den höchsten Gipfel der Vollendung geführt wurden.

Den Ausgangspunkt dieser neuen Entwicklung bildete die Oper. Auf der Bühne erlangte die Melodie erst ihre volle Ausdrucksfähigkeit für ganz bestimmte persönliche Regungen. Der Stil der Oper beeinflußte die ganze Vokalmusik jener Periode, die Kirchenmusik nicht ausgeschlossen, und von den die dramatische Handlung begleitenden Vor- und Zwischenspielen hat die Instrumentalmusik ihren Ausgang genommen. Die ursprüngliche Heimat der Orchestersuite und der Symphonie ist das Theater.

Zweiter Teil

Von der Renaissance bis zu Beethoven

Erstes Kapitel

Die Entstehung der Oper und ihre Entwicklung im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert

Der deklamatorische Stil der Florentiner. — Unter Oper versteht man die Mischgattung von Musik, Poesie, Schauspiel- und Dekorationskunst; die Worte der dramatischen Dichtung werden durchweg oder doch fast durchweg gesungen, so daß die Musik zu einem unumgänglichen Bestandteile des betreffenden Bühnenwerkes wird. Die Bezeichnung Oper wurde zum ersten Male von Francesco Cavalli (vgl. S 55) angewendet: opera in musica (= Tonwerk); als man später von einer opera seria und von einer opera buffa (einem ernsten und einem komischen Werke) zu sprechen begann, bürgerte sich allmählich der Name Oper als selbständige Bezeichnung ein. Die ursprüngliche, bedeutsamere Bezeichnung dramma in (oder per) musica (= Musikdrama) ist erst von Richard Wagner wieder aufgenommen und in die Musik eingeführt worden. Die Oper ist ein echtes Kind der Renaissance, jenes Zeitalters, das eine besondere Freude an farbenfrohen Gewändern, majestätischen Aufzügen, reichem Festgepränge und jeder Art theatralischer Prachtentfaltung hatte; ein gewisser übermäßiger äußerer Pomp hat ja der Oper selbst bis in die letzte Zeit angehaftet. Merkwürdig aber scheint es, daß dieses so ungemein lebensfähige, ja lebenszähe Kunstgenre seinen Ursprung eigentlich einem wissenschaftlichen Experiment oder vielmehr einer philosophischen Spekulation verdankt.

Die ersten eigentlichen Opern entstanden um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Florenz. Dort versammelte sich im Hause des Grafen Giovanni Bardi da Vernio und nach dessen Wegzug von Florenz, im Hause des Giacomo Corsi ein kleiner Kreis hochgebildeter Kunstfreunde: Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Naturforschers Galileo Galilei, Girolamo Mei, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Emilio de' Cavaliere und der Dichter Ottavio Rinuccini (gest. 1623 zu Florenz). Das Ziel dieser Männer, die ihre Kunstansichten teils in theoretischen Schriften verfochten, teils in Werken praktisch zu betätigen suchten, ging dahin, die antike Tragödie wieder aufleben zu lassen. Man muß die Wiedererweckung im Sinne der Renaissance verstehen: Die

Renaissance nahm sich ursprünglich die Antike nicht zum Vorbild, um in ihrem Geiste moderne Kunstwerke zu schaffen, sondern man glaubte ganz naiv, aber allen Ernstes, die antike Kultur selber und gleichsam leibhaftig wieder aufleben lassen zu können. Die antike Dichtkunst und Redekunst, die antike Kriegskunst und Staatskunst, alles sollte wieder erstehen, warum also nicht auch das antike Theater! Glaubte man doch die antike Dichtkunst tatsächlich dadurch wieder zu besitzen, daß man antike Stoffe verarbeitete und alle Helden und Heroen des Altertums samt dem ganzen Olymp und dem ganzen Tartaros in Bewegung setzte. Nun bestand die antike Tragödie aber aus einer Verbindung von Poesie und Musik, darum galt es auch vor allem die alte Musik wieder herzustellen. Zwar wußte man von der wahren Art und Natur der szenischen Musik des Altertums damals noch viel weniger als heutzutage, doch ließ man sich dadurch die Freude nicht verderben, sondern fand oder vielmehr erfand frisch darauf los, wenn auch das, was man schließlich unter großem Jubel für die wiederentdeckte antike Musik ausgab, ein echtes Produkt der Gegenwart war. Diese sogenannte antike Musik aber war nichts anderes als die denkbar schärfste Reaktion gegen den polyphonen Stil.

Diese Reaktion war, wie wir gesehen haben, bereits angebahnt worden, wurde aber nun in der dramatischen Musik zum Prinzip erhoben. Bei früheren szenischen Darstellungen, die durch Musik erhöhten Glanz erhielten, z. B. bei Aufführungen, wie sie bei fürstlichen Vermählungsfesten und anderen derartigen Feierlichkeiten üblich waren, wurden Rede und Gegenrede vom Chor in Form von Madrigalen gesungen. Die „neue Musik" verwarf nun den mehrstimmigen Gesang für die Einzelrede und führte statt dessen den einstimmigen, begleiteten Gesang, die Monodie, ein. Zudem sollte das Dichterwort die Hauptsache sein und vor allem deutlich zu Gehör gebracht werden. Die Musik schrumpfte deshalb auf ein Minimum zusammen, und da man sogar den freien Zug der Melodie scheute, so blieb schließlich nichts anderes übrig, als ein trockener Sprechgesang, der von einzelnen Begleitungsakkorden gestützt wurde: mehr ein erhöhtes Sprechen, das sich auf bestimmter Tonhöhe zu halten hatte, als ein eigentliches Singen. Man schuf also nicht etwa eine dramatische Musik oder eine dramatische Melodie, sondern war nur darauf bedacht, daß die Musik den dramatischen Text nicht störe.

Zu den hervorragendsten Mitgliedern des Bardischen ästhetischen Zirkels gehörte der eingangs erwähnte Vincenzo Galilei (geb. um 1533, gest. um 1600), der die Hymnen des Mesomedes (An die Muse, An Helios, An Nemesis) entdeckte und durch diesen Fund wahrscheinlich zu seiner Opposition gegen den Kontrapunkt und zu seinen Bestrebungen für die Wiederbelebung der Musik der Alten angeregt wurde. Sein erster Vorstoß gegen den Kontrapunkt war ein 1581 erschienener Dialogo della musica antica

e della moderna, dem später als praktische Belege der in dem erstrebten Stile gehaltene Gesang des Grafen Ugolino aus Dantes Divina commedia und die Klagelieder Jeremiä für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung folgten. Der nächste Versuch in diesem neuen Stile, dem sogenannten stile rappresentativo oder dem stile recitativo, dem darstellenden oder dem rezitierenden Stile, war eine Sammlung von Madrigalen für eine Singstimme mit beziffertem Baß von Giulio Caccini (geb. um 1550, gest. 1618), die 1601 unter dem Titel Nuove musiche erschien und fortan Parole für die neue Manier wurde. Das erste in diesem neuen Stile in vollkommener Reinheit vollständig durchgeführte musikalische Drama war die von Rinuccini gedichtete und von Jacopo Peri (von den Florentinern seiner langen Haare wegen il zazzerino, d. i. der Zottelkopf, genannt; 1561—1633) komponierte Dafne (1594), die so großen Anklang fand, daß sie alle Jahre wiederholt wurde, deren Aufführung im Hause des Jacopo Corsi aber zunächst ein Privatereignis war. Ihren offiziellen Einzug in die große Welt hielt die Oper erst 1600 mit der ebenfalls von Rinuccini gedichteten Euridice, die, von Peri komponiert, 1600 zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici aufgeführt wurde. Dieser strenge und man kann wohl sagen dürre Florentiner Stil konnte sich nicht lange halten. Schon Giulio Caccini, der von Beruf Sänger war, verließ ihn teilweise wieder, obgleich er sich selber gern für den Erfinder des stile recitativo ausgab. Neidisch auf Peris Erfolge, komponierte er Rinuccinis Euridice ebenfalls, aus der seine Schüler einige Nummern statt derjenigen Peris bei der ersten Aufführung singen mußten. Auch er war, wie Peri, bemüht, den Worttext treffend zum Ausdruck zu bringen, aber er fiel aus dem strengen Rezitativ schon ab und zu in den ariosen Gesang, den er als erster anwendete, und konnte eine gewisse Vorliebe für Verzierungen und Koloraturen nicht ganz unterdrücken. Nach Corsis, um das Jahr 1600 erfolgtem Tode nahm Marco da Gagliano (1575—1642) in Florenz die Führung in Dingen der Musik in die Hand. Er war ursprünglich Geistlicher gewesen und wurde nach dem Tode seines Lehrers Bati Kapellmeister an der Lorenzokirche, später auch Hofkapellmeister. Auch er komponierte die zu diesem Zwecke ein wenig geänderte Dafne von Rinuccini; sie wurde 1604 zur Vermählungsfeier des Erbprinzen mit Margarete von Savoyen aufgeführt. Die Musik zu dieser Oper bedeutet gegenüber der der beiden früheren, besonders in den schon wieder recht polyphonen Chören, einen Fortschritt, obwohl auch in ihr dieselbe Unfähigkeit, Charaktere individuell gesondert nebeneinander bestehen zu lassen, neben sonstigen kleineren Mängeln deutlich zutage tritt. Der stile rappresentativo verbreitete sich von Florenz aus rasch über Italien und drang auch in die Kirchenmusik ein, wo er das Oratorium hervorrief.

Die venezianische Schule. — Der erste wirkliche und bedeutende Opernkomponist war Claudio Monteverdi (geb. im Mai 1567 zu Cremona, gest. 29. November 1643 zu Venedig). Er war zu Mantua bei Marc Antonio Ingegneri (vgl. S. 43) ausgebildet worden und trat dann als Sänger und Kapellmeister in die Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga, bei dem er hoch in Gunst stand, und den er auf seinen Reisen nach den Niederlanden begleitete. Monteverdi wurde zuerst durch seine Madrigalsammlungen berühmt, in denen er sich große Freiheiten in Harmonie und Stimmführung erlaubte, die hauptsächlich daraufhin abzielten, mit der strengen Diatonik der Kirchentöne zu brechen. Er wandte sich also, nicht als erster, sondern dem Zuge der Zeit folgend, mehr unserm modernen Tonartensystem zu. Wenn er dafür von dem zwar begabten, aber merkwürdig konservativen Theoretiker Giovanni Maria Artusi (gest. 1613) in Bologna in dessen Streitschrift L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica hart angegriffen wurde, so war er eben einer von den vielen, gegen die sich Artusi wandte. Wir sehen also schon hier jenen Kampf beginnen zwischen den Vertretern des alten Dogmatismus, die eigentlich nur die Vertreter der generellen, der typischen Kunst sind, und den kühnen Neuerern, die alle Schulschranken zu durchbrechen und die Musik mehr und mehr zu einem Ausdrucksmittel ihres eigenen persönlichen Empfindens zu machen suchen — mit anderen Worten den Vertretern des eigentlichen modernen Prinzips, des Individualismus. Auf dem dramatischen Gebiet, wo die Leidenschaften härter aneinander zu geraten scheinen als auf allen anderen Gebieten der musikalischen Kunst, hat dieser Kampf von jeher besonders heftig getobt; er ist auch in der Folgezeit keinem großen Meister des musikalischen Dramas erspart geblieben: einem Gluck ebensowenig wie einem Mozart, und den Wagnerkrieg haben wir zum Teil ja noch selber mit erlebt.

Monteverdi wandte sich mit seinem lebhaften Geiste rasch und entschieden den Florentiner Reformen zu. Schon 1607 komponierte er einem Wunsche des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua zufolge, der auch theatralische Aufführungen zu veranstalten wünschte, die Oper Orfeo nach dem Text von Alessandro Striggio, und als der Herzog zur Vermählungsfeier seines Sohnes im folgenden Jahre eine Oper nach der Art der Florentiner haben wollte, folgte die von Rinuccini gedichtete Arianna (Ariadne), zu der Peri die Rezitative schrieb. Die aus dieser Oper erhaltene Klage der Ariadne, die der Komponist später mit einem anderen Texte versah und als Klage der Madonna herausgab, ist der berühmteste und bedeutendste Operngesang der damaligen Zeit.

Monteverdi war eine zu selbständige Natur, als daß er sich einfach hätte damit begnügen können, den stile recitativo der Florentiner nachzuahmen. Er wollte mit seiner Musik nicht nur den Text unterstützen, sondern die

Musik selber zum dramatischen Ausdrucksmittel erheben. Er unterbrach daher den psallodierenden Sprechgesang der Rezitative durch arienartige Sätze, schuf im Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) den stile concitato, eine Stilart, die den musikalischen Ausdruck gewaltiger Leidenschaft darstellt, und verwandte eine außerordentlich große Sorgfalt



Claudio Monteverdi.
Nach dem Gemälde eines unbekannten Meisters.

auf die Instrumentalbegleitung. Die Euridice des Peri war, wie wir aus der Vorrede erfahren, mit einem Clavicembalo, einer Tenorlaute, einer Chitarrone (Baßlaute), einer Lira grande (viel- bis vierundzwanzigsaitiges Streichinstrument mit kontrabaßähnlichem Charakter) besetzt. Bei Monteverdi dagegen finden wir schon ein Orchester, bestehend aus 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola (etwa unseren Baßgeigen entsprechend), 10 Viole da braccio (Bratschen), 2 Violini piccoli alla Francese (kleine französische Geigen), 2 Chitarroni, 2 Organi di legno (orgelartige Flötenwerke), 3 Bassi

da gamba (etwa unseren Violoncelli entsprechend), 4 Tromboni (Posaunen), 1 Regal (kleine tragbare Orgel), 2 Cornetti (Zinken, veraltete Holzblasinstrumente), 1 Flautino alla vigesima seconda (kleine Flöte), 1 Clarino (hohe Trompete), 3 Trombe sordine (Trompeten), 1 Arpa doppia (Doppelharfe). Wie man sieht, schon ein recht respektabler, wenn auch nach unseren Begriffen etwas absonderlich zusammengesetzter Tonkörper. Monteverdi, der Vater der Kunst der Instrumentierung, wie ihn Riemann treffend nennt, versuchte auch als erster, die Instrumente charakteristisch zu verwenden, eigentliche, die Handlung illustrierende Instrumentationseffekte zu erzielen. So verwandte er in seinem Combattimento di Tancredi e Clorinda, einem merkwürdigen, sozusagen in der Mitte zwischen Oper und Oratorium stehenden, halb epischen, halb dramatischen Werke, das Tremolo der Streichinstrumente — dessen Erfinder er sein soll — mit großem Geschick.

Im Jahre 1613 kam er nach Venedig als Kapellmeister an San Marco. Venedig besaß damals noch kein Theater, dennoch schrieb er eine Anzahl Opern und opernartige Stücke für befreundete Höfe und reiche Patrizier. Monteverdi hat eigentlich die Grundform der Oper, wie sie bis zum Auftreten Richard Wagners bestanden hat — und zum Teil noch besteht — schon festgestellt. Wenigstens finden wir bei ihm alle Grundbestandteile der Oper bereits vorgebildet: den einleitenden Instrumentalsatz (an Stelle des früher üblichen, gesungenen Prologs), damals Tokkata (später Sinfonia und Ouvertüre) genannt, Rezitativ, Arie und Chor und in seinem Orfeo kommt sogar schon ein kleines Duett zwischen Apollo und Orpheus vor.

Die Oper machte infolge ihrer Prachtentfaltung und des Zusammenwirkens der verschiedenen Künste gleich von Anfang an den denkbar größten Eindruck auf die Zuschauer. Die neue Kunstgattung blieb deshalb nicht allzulange im Alleinbesitz der Fürstenhöfe und vornehmen Zirkel. Auch das größere Publikum verlangte Anteil an dem neuen Kunstgenuß. So entstanden denn bald öffentliche Opernbühnen. In Florenz wurde 1652 das noch heute bestehende Pergolatheater gegründet. In Venedig, das schnell für lange Zeit der Mittelpunkt der Opernkomposition wurde, finden wir das erste Opernhaus schon im Jahre 1637, und in kurzer Zeit schossen in der prachtliebenden Stadt derartige Bühnen wie Pilze aus der Erde. Von Monteverdi wurden auf diesen Bühnen außer der Arianna noch vier weitere Opern aufgeführt: Adone (1639), Le nozze di Enea con Lavinia (Hochzeit des Äneas mit der Lavinia; 1641), Il ritorno d'Ulisse in patria (Heimkehr des Odysseus; 1641) und — die bedeutendste, nach Hermann Kretzschmar die beste des siebzehnten Jahrhunderts überhaupt — L'incoronazione di Poppea (Krönung der Poppäa; 1642). Im Jahre 1632 (oder 1633?) nahm der Komponist — vielleicht unter dem Eindruck der in Venedig grauenhaft wütenden Pest — die Priesterweihen. Er starb 1643 und wurde mit „wahrhaft königlichem Pomp" bestattet.

Eine ausgezeichnete Biographie über Monteverdi schrieb der ehemalige verdienstvolle Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig Emil Vogel.

Je mehr sich die Oper die Gunst des Publikums errang, um so eifriger gestaltete sich auch die Tätigkeit der Opernkomponisten, die jetzt, nachdem die Form geschaffen war, zahlreich auftraten. Besonders zu nennen sind unter Monteverdis Nachfolgern Francesco Cavalli und Marc Antonio Cesti. — Pier Francesco Caletti-Bruni (nach seinem Gönner Cavalli genannt; geb. 1599 oder 1600, gest. 1676) war Schüler Monteverdis, dessen Stil er insofern weiterbildete, als er die eigentlichen Gesangsnummern in seinen Opern noch weiter ausgestaltete und auch im Rezitativ die Härten Monteverdis vielfach milderte; er suchte ferner die Melodie wieder mehr aus den Fesseln des Worttextes zu befreien. Die Melodie sollte größere Selbständigkeit erhalten; dennoch aber sollte die durch Melodie und Rhythmus scharf charakterisierte Musik überall genau dem Worttext und der dramatischen Situation entsprechen. Sein Ruf als Opernkomponist verbreitete sich weit über die Grenzen Italiens hinaus. Von seinen 42 Opern hatte der Giasone (Jason) den größten Erfolg. — Marc Antonio Cesti (1620 bis 1669) zeichnete sich besonders durch reiche und ausdrucksvolle Kantilenen aus. Unter ihm nimmt die ursprünglich so dürre und spröde Opernmelodie schon mehr und mehr das eigentliche „italienische" Gepräge an. Von seinen zahlreichen Opern haben La Dori (1663) und Il pomo d'oro (Der goldene Apfel; 1667) den größten Ruhm erlangt.

In weiterem Abstande schließen sich weiterhin an Giovanni Legrenzi (geb. um 1625, gest. 1690), dessen Opern sich namentlich durch eine reich ausgeschmückte und für ihre frühe Entstehungszeit ungemein charakteristische Begleitung auszeichnen und der namentlich in seinen Instrumentalkompositionen Hervorragendes geleistet hat; Pietro Andrea Ziani (geb. um 1630, gest. 1711) und dessen Neffe Marc Antonio Ziani (1653—1715); Carlo Pallavicini (1630—1688); Antonio Lotti (geb. um 1667 zu Venedig, gest. 1740 daselbst), einer der bedeutendsten Komponisten Italiens und speziell der venezianischen Schule, der zwar in der Hauptsache Kirchenmusiker ist (namentlich ein zehnstimmiges Crucifixus zählt zu den schönsten Gaben italienischer Kunst), dessen Opern aber nicht zu unterschätzen sind, wenn sie auch kein besonderes Ruhmesblatt in seinen Werken bilden (ein Meister, der im sublimsten Kontrapunkt wie im konzertierenden oder solennen Kirchenstile, im geistlichen Drama wie im Madrigal keinem nachstand, und der sich den kühnsten und zugleich regelmäßigsten Harmonisten aller Zeit würdig anreiht — sagt Kiesewetter); Antonio Vivaldi (geb. um 1680, gest. 1743), seiner roten Haare wegen il preto rosso, der rote Priester genannt, und schließlich Baldassare Galuppi (1706—1785), der berühmte Komponist komischer Opern.

Die neapolitanische Schule. — Ihre eigentliche Vollendung und ihre für lange Zeit weltbeherrschende Stellung erhielt die italienische Oper durch die neapolitanische Schule, „welche die Verbindung des melodischen und harmonischen Prinzips, des strengen und des schönen Stils darstellt. Hohe Kraft des Ausdrucks, hinreißender Glanz der Melodie, weiche, bewegte Schönheit und sinnliche Reife charakterisieren die Meisterwerke dieser Schule; die Musik steht im Dienste des menschlichen Pathos" (Köstlin). Hatte sich die italienische Oper schon unter der Herrschaft der venezianischen Schule mehr und mehr von den Florentiner Reformen entfernt, so erfolgte bei den Neapolitanern nun geradezu ein Umschlag, der aber nur eine gesunde Reaktion war. In der Florentiner Oper war die Musik gar nicht, in der venezianischen immerhin nur mangelhaft zu ihrem Rechte gekommen. Nun sollte sie nicht mehr in den Banden des Textdichters oder gar des Dekorateurs schmachten, sondern sich frei bewegen können. Der Gesang, die Melodie selber, wurde zum Mittel des dramatischen Ausdrucks und trat als solches dem Worte als gleichberechtigt zur Seite. Das war aber nur dadurch möglich geworden, daß die Melodie sich selbst mehr und mehr entwickelt hatte. In der harten Schule der Abhängigkeit hatte sie sich individuellen Ausdruck errungen, sie konnte nun sprechen, Gefühle und Stimmungen ausdrücken ebensogut wie das Wort, ja in manchen Fällen noch besser. Aber die neapolitanische Melodie war nicht nur ausdrucksvoll, sie war auch schön, und durch ihre Schönheit eroberte sie die Welt. Nun erst wurde die Oper zu einem musikalischen Drama, während sie bis jetzt nur ein Drama mit Musik gewesen war.

Die Begründer der neapolitanischen Schule waren Francesco Provenzale und dessen Schüler Alessandro Scarlatti, der 1659 zu Trapani in Sizilien geboren wurde, teils in Neapel, teils in Rom lebte und 1725 zu Neapel starb. Man hat den ungemein fruchtbaren und vielseitigen Künstler oft und nicht ganz mit Unrecht als den italienischen Bach bezeichnet. Etwas von dem Ernst, der Gründlichkeit und Vielseitigkeit des deutschen Meisters war auch dem Italiener eigen. Er ist der Vater der italienischen Oper, d. h. jener Opernform, die bis auf Gluck und Mozart die Welt beherrschte und hauptsächlich aus Rezitativ und Arie bestand. Das Rezitativ hatte in der Hauptsache immer noch die Gestalt bewahrt, die es von den Florentinern erhalten hatte, es war ein nur sehr spärlich — meistens nur durch das Clavicembalo und ein Baßinstrument — begleiteter Sprechgesang. Neben dieses Rezitativ setzte als erster in Italien Scarlatti*) (zuerst in seiner Oper La Rosaura, 1690) das sogenannte recitativo accompagnato, das begleitete Rezitativ, eine Form, in der sich die Gesangmelodie noch eng an das gesprochene Wort anschließt, in der aber die Instrumentalbegleitung reicher ausgestaltet ist. Das Accompagnato ist die-

*) Als allererster Henry Purcell (vgl. S. 82) in seiner Oper Dido.

jenige Form, die wir in Deutschland gewöhnlich schlechtweg Rezitativ nennen, und die uns aus den Opern der Klassiker — wie das einleitende Rezitativ zur Briefarie im Don Juan oder die sogenannte Sprecherszene in der Zauberflöte — bekannt ist. Zum Unterschiede von diesem recitativo accompagnato erhielt dann das (ältere) einfachere Rezitativ den Namen Seccorezitativ, das allmählich völlig zu einem schnellen Sprech-



Alessandro Scarlatti.

gesang mit einzelnen, als Begleitung dazu angeschlagenen Klavierakkorden zusammenschrumpfte. Das Seccorezitativ erwies sich besonders in der komischen Oper nützlich und hat sich da neben dem Accompagnato immer zu halten gewußt. Noch in Mozarts Figaro und Don Juan verbindet es die einzelnen Szenen. Auf den deutschen Bühnen wurde das Seccorezitativ meistens durch gesprochenen Prosadialog ersetzt. — Auch die Arie erhielt in den Opern Scarlattis schon feste Gestalt: die dreiteilige Form der sogenannten Da capo-Arie, zum ersten Male in der Oper Teodora

(1693) angewandt, bestehend aus Hauptsatz, Mittelsatz und Wiederholung des Hauptsatzes, ward zur Regel. Duette wurden nur selten eingestreut, und größere Ensembleszenen kamen gar nicht vor. — Dem Gesange zu Gunsten der Solosänger mußte der Chor zum Opfer fallen, der nur noch als plumpes Anhängsel empfunden wurde. Um 1650 ungefähr verschwand er gänzlich von der Bildfläche. Alle Versuche, ihn wieder einzusetzen, scheiterten. Der Tanz, der in den ersten, mehr den Charakter von Festspielen tragenden Opern noch eine gewisse Rolle gespielt hatte, wurde aus der neapolitanischen Oper ganz verbannt und in die Intermedien oder Zwischenspiele verwiesen, wo er sich dann zu einem eigenen Kunstgenre, dem Ballett, entwickelte. Damit war das Schema der Oper für die nächsten hundert Jahre und darüber hinaus festgestellt.

Alessandro Scarlatti war einer der fruchtbarsten Komponisten aller Zeiten. Neben 200 Messen, teilweise bis zu zehn Stimmen, einer Reihe von Oratorien, vielen Psalmen, einer außerordentlich großen Anzahl von Kantaten für eine Solostimme mit Continuo- oder Violinbegleitung, mehreren Stabats, einer Passion (nach Johannes), Misereres, Motetten, zahlreichen Serenaden, Madrigalen, Kammerduetten und Toccaten für Orgel und für Klavier schrieb er nach einer eigenen Angabe auf dem Textbuche der Oper Tigrane (1715) über 100 Opern; nach den neuesten Forschungen sind es 115, davon sind dem Titel nach aber nur 87 bekannt.

Die durch Scarlatti und die neapolitanische Schule herbeigeführte Vorherrschaft der Arie und des bel canto (der schönen Gesangmelodie) brachte die Oper aber bald in ein viel gefährlicheres Abhängigkeitsverhältnis, als es das unter der Herrschaft des Textdichters gewesen war; denn sie geriet nun immer mehr und mehr unter die Botmäßigkeit der Sänger und der Gesangsvirtuosen. Alessandro Scarlatti und sein Sohn, der hauptsächlich als Klavierkomponist berühmte Domenico Scarlatti (1685—1757), ebenso Francesco Conti (1682—1732), Francesco Feo (geb. 1685, gest. nach 1740) und Leonardo Leo (1694—1744), der Lehrer Jomellis und Piccinis, fußten noch zu stark auf der strengen Kunst der Kontrapunktisten, als daß sie den Ernst des Satzes schon völlig dem sinnlichen Reiz der Melodie geopfert hätten. Aber nach und nach überwucherte die Melodie alles andere. Text und dramatischer Ausdruck wurden wieder Nebensache, das echte dramatische Pathos verschwand, um Kehlkopfkunststücken Platz zu machen; Harmonie und Instrumentalbegleitung wurden auf das Allernotwendigste beschränkt, kurz: aus der Oper, die ursprünglich eine Wiedererweckung der griechischen Tragödie sein sollte, entstand nach und nach jener dramatisch mehr oder minder sinnlose und musikalisch wertlose Ohrenkitzel, der bei der in Unnatürlichkeit und Verschnörkelung versunkenen vornehmen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts so vielen Beifall fand. Denn nun begann die Zeit, wo die italienischen Sänger und Komponisten überall

sehr begehrte und hochgeschätzte Persönlichkeiten wurden, wo sich an den deutschen Fürstenhöfen und in den Hauptstädten Englands und Frankreichs italienische Operntheater auftaten, und wo die Tonmeister der anderen Nationen erst in Italien die künstlerische Weihe empfangen mußten, wenn sie zu Hause etwas gelten wollten. Und die Unnatur der schließlich nur noch nach dem Ideal der Sängervirtuosen zugeschnittenen Opern wurde endlich so groß, daß wiederum eine Reaktion gegen die Melodie eintreten mußte, wenn das musikalische Drama nicht vollends zugrunde gehen sollte. Diese neue Reaktion erfolgte denn auch später durch Gluck.

Ehe wir uns der Opera buffa zuwenden, ist es nötig, noch zweier Komponisten zu gedenken, die zwar nicht mehr ganz auf dem Boden der Opera seria stehen, aber auch noch nicht zur Opera buffa gehören:

Der mehr eitle als bedeutende Nicola Antonio Porpora (1686 bis 1766), ein Schüler Alessandro Scarlattis, der 46 Opern schrieb, hauptsächlich aber als Gesanglehrer großen Einfluß ausübte, ist durch seine Wirksamkeit in London, Dresden und Wien bekannt geworden. In London leitete er das von Händels Gegnern gegründete Opernunternehmen und hat dem großen deutschen Meister nach Kräften das Leben verbittert; in Wien erteilte er dem jungen, gänzlich mittellosen Haydn einigen Theorieunterricht, dafür mußte ihm dieser in seinen Gesangstunden als Klavierbegleiter dienen, ihm die Stiefel putzen und sich überhaupt wie ein Bedienter behandeln lassen. Dresden, wo er eine Zeitlang (1748—1750) neben Hasse als Hofkapellmeister gewirkt hatte, verließ er beleidigt, weil dieser den Titel Oberkapellmeister erhielt. Von seinen zahlreichen Werken, die sich weniger durch Bedeutsamkeit als durch angenehme Struktur auszeichnen, hat sich nichts gehalten.

Nicola Jomelli (geb. 1714 zu Aversa bei Neapel; gest. 1774 zu Neapel) war in den Jahren 1753—1768 Hofkapellmeister des Herzogs Karl von Württemberg in Stuttgart, nachdem er vorher in Neapel, Bologna, Venedig und Rom (hier als Kapellmeister an der Peterskirche) gewirkt hatte. Seine Opern hatten überall Erfolg, besonders die heiteren Genres. Mozart sagte von ihm: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen". Er arbeitete stets an sich selber und war in Deutschland bestrebt, sich die tiefere, ernstere Weise der deutschen Meister zu eigen zu machen. Als er 1769 nach Italien zurückkehrte, verstanden ihn aber seine Landsleute nicht mehr und die gehofften Erfolge blieben aus.

Neben der Opera seria, die meist mythologischen Inhalt hatte, schufen die Neapolitaner aber auch bereits die Opera buffa, die komische Oper, und auf diesem Gebiete sind sie gerade infolge der Beweglichkeit ihrer Melodik von niemand erreicht worden. Die Opera buffa mußte kommen, denn die Opera seria war im Laufe der Zeit morsch und hohl geworden.

Die Sänger und Sängerinnen betrachteten die Opera seria mehr und mehr nur noch als Mittel zum Zweck, nämlich als eine Institution, die ihrem Ehrgeiz, den Glanz und die Technik ihrer Stimmen brillieren zu lassen, entgegenzukommen hatte. In der kirchlichen Musik war dies unmöglich; denn der Umstand, daß in der Kirche die Musik eine dienende, in der Oper dagegen eine herrschende Rolle spielte, hätte die prime donne und die primi uomini gezwungen zu gehorchen, während sie herrschen wollten. Die Oper blieb nicht mehr Kunstwerk, sondern sank allmählich zur Ware herab. Sie wurde nicht mehr aus innerer Überzeugung, sondern auf Bestellung allmächtiger „Künstler" und „Künstlerinnen" geschaffen, und das „Jemand eine Rolle auf den Leib schreiben" begann damals. Das Entgegenkommen von seiten der Komponisten ging schließlich so weit, daß sie sich, um den Wünschen der Sänger und Sängerinnen in größtmöglicher Vollkommenheit gerecht werden zu können, während „der heiligen Empfängnis" im Wohnorte ihrer „erlauchten" Besteller niederließen. Wenn die Musik sich derart prostituierte, nimmt es nicht wunder, daß sich der Text auch nicht seitab hielt. Er verflachte so weit, daß er nur noch ein Konglomerat wirksamer Situationen darstellte: Verzweiflungsklagen, Zornausbrüche, die ganze Skala der Leidenschaften, die auf der Bühne „wirksam" sind, mußte herhalten. Das Herübernehmen irgendeiner Arie in eine andere Oper war Usus. Warum sollte man nicht schließlich so weit gehen, aus Bruchstücken verschiedener Opern eine neue Oper zu bauen oder, wie man es damals nannte, eine Pastete (pasticcio) daraus zusammenzubacken? Wie beliebt diese Art und Weise war, erhellt aus der Tatsache, daß selbst ein Händel und ein Gluck noch Pasteten buken.

Ursprünglich war die Opera seria eine Oper, in der sich eine ernste Handlung abspielte. Nach und nach wurden, um die Pausen zwischen den einzelnen Akten auszufüllen, kleine Szenen heiteren und humoristischen Inhalts, als Gegengewicht zur ernsten Handlung der Oper selbst, eingeführt. Diese Intermedien waren zunächst ohne inneren Zusammenhang. Allmählich aber flossen die einzelnen Teile ineinander über und verbanden sich zu einer selbständigen Handlung, die in einem mehr oder weniger scherzhaften Kontrast zu der eigentlichen (Haupt-)Handlung stand. Im Laufe der Zeit sonderte sich dieses nun zusammenhängende Zwischenspiel von der Opera seria ab, und die Opera buffa war geschaffen.

In der Opera buffa blühte wieder echt dramatisches Leben auf, anfangs nur die Vorgänge in der Opera seria parodierend, dann aber mit völliger Beseitigung des unnatürlichen und geschraubten Pathos. Als Väter der Opera buffa gelten Virgilio Mazzocchi (gest. 1646) und Marco Marazzoli, die zusammen die commedia Chi soffre operi komponierten und 1639 in Rom aufführten. Ihr folgten in kurzen Zwischenräumen bald andere in Venedig und Florenz. Diese ersten komischen Opern tragen bereits

die wesentlichen Bestandteile der späteren, ausgebildeten Opera buffa in sich: das schnelle parlando-Rezitativ (Recitativo secco) und ausgeführte Ensembles als Aktschlüsse (Finales).

Es ist hier nicht der Ort, alle die zahlreichen italienischen Opernkomponisten aufzuzählen, die ihren Ausgang von der neapolitanischen Schule nahmen. Kurz genannt seien nur einige, deren Einfluß noch merklich bis in unser Jahrhundert hinein reichte.

Der frühverstorbene Giovanni Battista Pergolesi (geb. 1710 zu Neapel, gest. 1736 zu Pozzuoli, einem Seebade bei Neapel, in dem er seine angegriffene Gesundheit wieder herzustellen hoffte), einer der genialsten Komponisten der neapolitanischen Schule, hatte während seines kurzen Lebens wenig rauschende äußere Erfolge. Er machte sich zuerst durch eine Messe zu Ehren des Schutzpatrons von Neapel einen Namen. Die Nachwelt aber kennt ihn hauptsächlich als den Schöpfer einer der hübschesten Buffoopern, die unter dem Titel La serva padrona (Die Magd als Herrin) Weltruf erlangte, obgleich sie bei ihrem Erscheinen in Neapel (1733) kaum beachtet wurde.



Giovanni Battista Pergolesi.

Diese Oper, in der nur zwei singende Personen und ein stummer Diener auftreten, und deren Orchester nur aus dem Streichquartett besteht, ist ein Kabinettstück feinsten Humors. Leider erscheint das zierliche Stück gegenwärtig nur selten auf unseren Bühnen, da das Publikum derbere Kost vorzieht. Noch heute allbeliebt aber ist das herrliche Stabat mater für Sopran und Alt mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel, das Pergolesi wenige Tage vor seinem Tode komponierte. Pergolesis Musik zeichnet sich durch wunderbar schön geschwungene Kantilenen und ungemein feine harmonische Färbung aus.

Einer der gefeiertsten Opernkomponisten dieser Zeit war **Pietro Guglielmi** (1727—1804). Von 1757 ab errang er auf fast sämtlichen Bühnen geradezu beispiellose Erfolge. Als er aber nach fünfzehnjährigem Aufenthalte im Auslande wieder nach Italien zurückkehrte, waren Cimarosa und Paësiello gefeierte Größen geworden. Trotzdem gelang es Guglielmi durch angestrengteste Arbeit, sich in der Gunst des Publikums zu halten. Als er 1793 zum Kapellmeister der Peterskirche in Rom ernannt wurde, wandte er sich ausschließlich der kirchlichen Musik zu. Von seinen 115 Opern hat sich keine erhalten.



Nicola Piccini.

Auch der als Gegner Glucks bekannte **Nicola Piccini** (geb. 1728 zu Bari bei Neapel, gest. 1800 zu Passy bei Paris) gehörte der neapolitanischen Schule an. Piccini ist durch den Streit seiner Anhänger gegen die Anhänger Glucks bei der Nachwelt teilweise in ein falsches Licht geraten. Er war kein „italienischer Intrigant", sondern ein talentvoller Mann, der, weil er selbst begabt war, auch fremde Begabung neidlos anerkannte. Seine Hauptstärke lag auf dem Gebiet der Opera buffa, als deren zweiter Schöpfer er gilt. Er ersetzte nämlich in seiner 1760 für Rom geschriebenen Oper Cecchina die etwas schwerfällige Da capo-Arie durch die elegantere Rondoform, die dann ihrer leichteren Beweglichkeit wegen auch in die ernste Oper überging. Zudem erweiterte er das schon von Alessandro Scarlatti als Ensembleschlußsatz eingeführte Finale zu einer größeren, mehrsätzigen Szene mit Tempo- und Tonartwechsel und gab damit dem Finale die Gestalt, die es bis zu unserer Zeit behalten hat. Nach Paris berufen, wurde er wider Willen in den Streit mit Gluck verwickelt, dessen Überlegenheit er jedoch unumwunden eingestand und zu dessen Bewunderern er sich selbst zählte. Die Revolution vertrieb ihn aus

Paris; er kehrte nach Neapel zurück, mußte aber auch hier den politischen Verhältnissen weichen, so daß er sich doch wieder nach Paris zurückwandte. Piccini soll 150 Opern komponiert haben, 114 davon sind wenigstens dem Titel nach bekannt.

Mit Piccini rivalisierte in Paris eine Zeitlang sein Landsmann **Antonio Maria Gasparo Sacchini** (1734—1786). Er war der Sohn eines armen Fischers und von Durante (vgl. S. 215) entdeckt und ausgebildet worden. Frühzeitig erlangte er Ruf als Opernkomponist, ging 1771 über Deutschland nach London, wo seine Opern großen Anklang fanden. Durch seine Gläubiger vertrieben, wandte er sich 1782 nach Paris. Hier schrieb er sein bedeutendstes Werk, die Oper Oedipe à Colone, die 1786 ihre erste Aufführung erlebte. Sacchinis Opern zeichnen sich samt und sonders durch edle Einfachheit des Stils aus.



Giovanni Paësiello.

Ein ungemein fruchtbarer und seinerzeit außerordentlich beliebter Opernkomponist war **Giovanni Paësiello** (geb. 1741 zu Tarent, gest. 1816 zu Neapel). Jesuitenzögling und später Schüler des Konservatoriums Sant Onofrio in Neapel, war er der Typus eines italienischen Maëstro der damaligen Zeit. Er arbeitete leicht, war aber maßlos ehrgeizig und scheute, um überall die erste Stelle zu behaupten, vor keiner Intrige zurück. Er führte das Leben eines Opernkomponisten, wie es damals Sitte war, reiste von Ort zu Ort und weilte überall da, wo man eine Oper bei ihm bestellte. Als er in Neapel, wo Piccinis Ruhm in höchster Blüte stand, mit seinem Idolo Cinese durchdrang, war sein Ruf gesichert. Einer Einladung der Kaiserin Katharina II. folgend, begab er sich 1776 nach Petersburg. Hier schrieb er seine erfolgreichste Oper: Il barbiere di Seviglia (nach dem gleichnamigen Lustspiel von Beaumarchais; 1782), die in der ganzen Welt einen

Taumel des Entzückens hervorrief und erst durch Rossinis unsterblichen „Barbier“ von den Bühnen verdrängt wurde. Bei den Wienern, die mehr für leicht dahinfließende Melodien als für ernste und gediegene Musik schwärmten, gelang es dem Italiener sogar, mit seinen zierlichen, süßlichen Weisen Mozart zu verdunkeln. Im Jahre 1802 berief ihn Napoleon nach Paris; doch kehrte der Komponist schon im nächsten Jahre wieder nach Neapel zurück. Seine beliebtesten Opern waren außer dem Barbier La Molinara (Die schöne Müllerin; 1788), Nina (1779) und I Zingari in fiera (Die Zigeuner auf dem Jahrmarkt; 1789).

Ein gefährlicher Rivale entstand Paësiello in Domenico Cimarosa (geb. 1749 zu Aversa bei Neapel, gest. 1801 zu Venedig), der schon als frühverwaister Armenschüler eine außergewöhnliche musikalische Begabung bekundete. Es gelang ihm rasch, sich mit seinen komischen Opern einen Namen neben Paësiello zu machen. Auch er zog, Opern schreibend, durch alle italienischen Städte. Im Jahre 1789 ging er als Nachfolger Paësiellos nach Petersburg, wo er sehr gut aufgenommen wurde. Doch konnte er das russische Klima nicht vertragen und wandte sich 1792 nach Wien. Hier schrieb er seine berühmteste Oper Il matrimonio segreto (Die heimliche Ehe; 1793), die mit beispiellosem Erfolge über alle Bühnen ging. In Neapel allein wurde sie siebenundsechzigmal aufgeführt. Es ist ein frisches, graziöses Werk voll munterer Laune. Nach Neapel zurückgekehrt, wurde er 1798 in die politischen Wirren verwickelt, zum Tode verurteilt und wieder begnadigt. Dadurch war ihm die Heimat verleidet worden, und er beschloß, wieder nach Rußland zurückzukehren. Doch sollte er sein Ziel nicht erreichen: schon in Venedig überraschte ihn der Tod.

Neben den genannten Komponisten wirkten noch unzählige andere von italienischer Herkunft und nicht nur in ihrem Vaterlande, sondern überall in der ganzen gebildeten Welt. Fast alle bedeutenden Kapellmeisterstellen Europas waren mit Italienern besetzt, italienische Opern blühten in allen Städten und bildeten überall den Hauptanziehungspunkt für das Publikum. Aber nicht mehr der Oper wegen, nicht mehr um sich an einer dramatischen Handlung zu erbauen oder zu erheitern, ging man ins Theater, sondern um die außerordentliche Kunst dieses italienischen Sängers oder die halsbrecherischen Koloraturen jener Primadonna zu bewundern. Und eine Schar von italienischen Sängern überschwemmte demgemäß alle größeren europäischen Städte.

Das Opernwesen in den übrigen Ländern stand völlig unter dem Banne und der Herrschaft der Italiener. In Deutschland und in England hatten sich zwar bereits Ansätze zu einer nationalen Oper gezeigt, sie wurden aber durch die italienische Musikflut nur allzubald ertränkt. Frankreich allein hatte sich, obgleich es von den Wogen der italienischen Opernmusik in gleicher Weise überschwemmt wurde, immer noch eine gewisse Selbständig-

keit, eine gewisse autochthone Eigenart bewahrt, und so konnte denn auch später die notwendig gewordene Reaktion gegen das Italienertum von hier ausgehen.

Bevor wir uns jedoch den selbständigeren Franzosen zuwenden, müssen wir noch einen Blick auf die fast ganz unter italienischem Einfluß stehende Entwicklung der Oper in Deutschland und in England werfen.

Die Oper in Deutschland. — Die italienische Oper hatte ihren Einzug in Deutschland 1642 mit Cavallis (vgl. S. 55) Egisto gehalten, und zwar in Wien, wo damals Kaiser Ferdinand III. residierte. Unter dessen Nachfolger Leopold I. (1658–1705), selbst einem fruchtbaren und gut begabten Komponisten, wurde Wien eine Metropole der Opernkomposition, die sich fast mit Venedig messen konnte. Die Komponisten, darunter Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Francesco Conti und Antonio Salieri, waren fast ausschließlich Italiener, die in irgendeiner Eigenschaft als Hofkomponisten, Hofkapellmeister oder dergleichen in Wien angestellt waren. Dieselben Verhältnisse herrschten in München, das seit 1654 eine Hofoper besaß. Mit ihr sind die Namen eines Johann Kaspar Kerll, Agostino Steffani, Pietro Torri u. a. verknüpft. 1689 kam die italienische Oper mit dem Engagement Agostino Steffanis nach Hannover, erreichte ihr Ende aber bereits 1698. In Braunschweig und Stuttgart (mit dem Engagement Jomellis) kam sie dagegen erst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur Geltung. Den Städten und Höfen aber, denen die Mittel zur Erhaltung eines eigenen Opernhauses fehlten, brachten wandernde Operntruppen die italienische Art und Weise.



Domenico Cimarosa.
Nach der Lithographie von Cucinello.

Johann Joseph Fux (geb. 1660 zu Hirtenfeld bei St. Marein in Steiermark, gest. 1741 zu Wien) hat im ganzen 18 Opern geschrieben, doch liegt seine Hauptbedeutung für die Musikgeschichte in seinen kirchlichen Werken (darunter die mit

blendender kontrapunktischer Technik geschriebene Missa canonica) und in seinem berühmten, aber auch berüchtigten theoretischen Hauptwerk Gradus ad Parnassum (vgl. S. 498). — Antonio Caldara (1670—1736) ist wie Fux ebenfalls mehr Kirchenkomponist. Von seinen diesbezüglichen sowie von seinen Kammermusikwerken (Triosonaten!) können viele noch heute bestehen; dagegen hat sich von seinen Opern, die seinerzeit viel, wenn auch nicht ganz berechtigten Beifall gefunden haben, nichts erhalten. — Francesco Conti (1682—1762) genoß nicht nur als Opernkomponist, sondern auch als tatsächlich bedeutender Virtuose auf der Theorbe großes Ansehen. — Antonio Salieri (geb. 1750 zu Leguano, gest. 1825 zu Wien) ist der Nachwelt durch seine Machinationen gegen Mozart fast bekannter geworden als durch seine Kompositionen, von denen als die bedeutendsten die Opern Le donne letterate (1770), Armida (1771), Les Danaïdes (1784), Semiramide (1784), Les Horaces (1786), Tarare (1787), die später auch unter dem Namen Axur rè d'Ormus aufgeführt wurde, anzusprechen sind. Salieri, zu dessen persönlichen Schülern u. a. Beethoven und Schubert gehören, verdankt seine große Popularität zu seinen Lebzeiten fast ausschließlich dem uneigennützigen Eintreten Glucks. Seine Werke zeichnen sich weniger durch gewaltige Gedanken oder blendende Technik als durch eine süße, aber nicht süßliche Melodik aus. — Johann Kaspar Kerll (geb. 9. April 1627 zu Adorf, gest. 13. Februar 1693 zu München), Schüler u. a. von Carissimi und Frescobaldi, ist hauptsächlich als genialer Orgelmeister für die Musikgeschichte von Bedeutung (vgl. S. 161). — Ebenso ist Pietro Torri (gest. 1737) weniger wegen seiner Opern für uns von Bedeutung als wegen seiner ausgezeichneten Kammerduette. — Gleichfalls als Komponist von ausgezeichneten Kammermusikwerken ist Torris Lehrer, der Abbate Agostino Steffani (geb. 25. Juli 1654 zu Castelfranco in Venetien, gest. 12. Februar 1728 zu Frankfurt a. M.), für uns von Interesse — eine der bemerkenswertesten Erscheinungen dieser Zeit überhaupt. Seine Studien begann er in Venedig, setzte sie später unter Kerll in München fort und beendete sie schließlich in Rom. 1680 erhielt er die niederen Weihen und wurde zum Abt von Lepsing ernannt. 1706 ernannte ihn der Papst zum Bischof von Spiza und 1709 zum apostolischen Vikar von Norddeutschland. Bemerkenswert ist Steffanis glänzende diplomatische Befähigung, die ihn den schwierigsten Fällen gerecht werden ließ und ihm 1703 den persönlichen Adel einbrachte. Erwähnenswert ist schließlich



Johann Adolf Hasse.
Gemalt von Pietro de Rotari, gestochen von S. Karerce.

das Engagement als Herzoglicher Hofkapellmeister, das ihn 1680 nach Hannover führte. wo 1689 sein Henrico Leone zur Einweihung des neuen Opernhauses aufgeführt wurde. Zu Steffanis bedeutendsten Werken gehören die Sonate da Camera (1679) und die Duetti da camera (1683). Dr. Hugo Riemann hält sie für mustergültig in dieser Gattung und neben dem nur handschriftlich erhaltenen Stabat mater für die Krone seiner Schöpfungen.

Zweier Städte ist noch zu gedenken, in denen die italienische Oper für lange Zeit festen Fuß zu fassen vermochte und mit denen die Namen einiger der bedeutendsten deutschen Künstler verknüpft sind, die aber die italienische Kunst sich so zu eigen gemacht hatten, daß sie sich kaum noch von den Italienern selbst unterscheiden: das sind die Städte Dresden und Berlin.



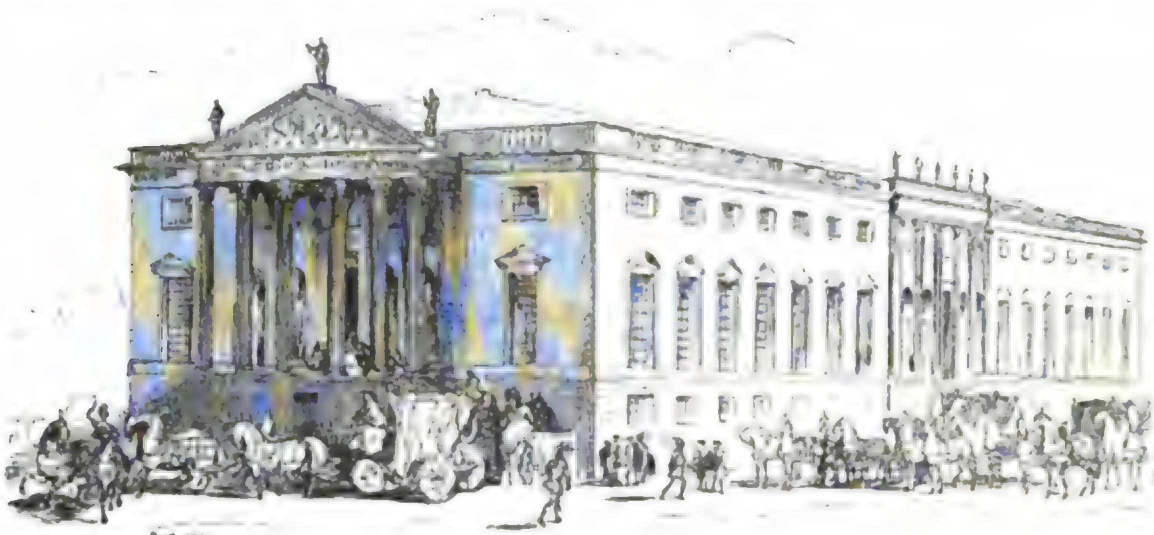
Faustina Hasse.
Gleichzeitige Silhouette nach dem Stiche von Schleuen.

Dresden war schon 1662 mit der italienischen Oper bekannt geworden, und zwar durch Il Paride (Text und Musik) von Giovanni Andreas Bontempi (1624—1705), der 1650—1680 als Vizekapellmeister in Dresden lebte. Ein eigenes Opernhaus erhielt Dresden aber erst in den Jahren 1664—1667. Der erste Opernkapellmeister darin war Carlo Pallavicini (1630—1688), der zugleich für die Komposition von Opern zu sorgen hatte. Der Einfluß der Italiener erreichte indes 1694 ein vorläufiges Ende; sämtliche Italiener wurden entlassen und mußten den Franzosen den Platz räumen. Schon 1718 ergriffen die Italiener wieder die Herrschaft; von diesem Zeitpunkt an datiert die Blüte der italienischen Oper in Dresden unter der Regierung Friedrich Augusts II. (des Starken) und Friedrich Augusts III., der in Hasse den hervorragendsten Komponisten auf dem Gebiete der italienischen Oper gewann.

Johann Adolf Hasse (laut Kirchenbuch getauft 25. März 1699 in Bergedorf bei Hamburg, gest. 16. Dezember 1783 in Venedig) kam 1718 als Tenorist an die Oper in Hamburg und später nach Braunschweig, wo seit 1690 abwechslungsweise Opern in deutscher und italienischer Sprache gegeben wurden. Hier trat er 1721 mit einer Oper Antiochus hervor, die vielen Beifall fand. Doch scheint er bald zur Erkenntnis gekommen zu sein, daß er die Kunst der Italiener an der Quelle studieren müsse, wenn er mit diesen erfolgreich konkurrieren wolle. Er begab sich daher 1724 nach Neapel, wo Porpora und Alessandro Scarlatti seine Lehrer wurden. Mit fabelhafter Schnelligkeit gelang es ihm, sich in den italienischen Stil einzuleben. Schon 1726 führte er in Neapel seine

Oper Il Sesostrate auf, unter vollem Beifall der Italiener, der mit jedem neuen Stücke, das Hasse schrieb, sich steigerte. Nachdem er sich 1730 mit der berühmten Sängerin Faustina Bordoni vermählt hatte, die nun die Hauptrollen in seinen Opern sang, wurde er bei den Italienern unter dem Namen Il Sassone (der Sachse) populär.

Hauptsächlich seiner Frau wegen, die man als Primadonna für die italienische Oper gewinnen wollte, wurde Hasse als Kapellmeister an den Hof Augusts des Starken nach Dresden berufen. Doch wurde ihm in dieser Stellung viel Urlaub gegönnt, den er, fleißig Opern komponierend, bald hier, bald dort, meistens aber in Italien zubrachte. Eine Zeitlang war er in London und leitete dort die von Händels Gegner ins Leben gerufene italienische Konkurrenzoper (1733). Doch trat er vor dem größeren Meister bald freiwillig den Rückzug an. Seit 1740 hielt er sich dauernd in Dresden auf. Hier traf er wieder mit seinem früheren Lehrer Porpora zusammen, der auf den Ruhm des deutschen Komponisten neidisch war und gegen ihn intrigierte. Im Jahre 1763 wurde Hasse — aus Sparsamkeitsrücksichten — ohne Pension entlassen. Er begab sich nach Wien und später nach Venedig, wo er bis zu seinem Tode eifrig als Opernkomponist tätig war.



Das Königliche Opernhaus in Berlin in seiner ursprünglichen Gestalt.
Zeichnung von Adolf Menzel in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen".

Hasse hat über 70 Opern geschrieben, daneben aber auch kirchliche Kompositionen (Oratorien, die lange Zeit als vorbildlich galten, Messen usw.) und Kammermusikwerke. Doch stehen diese letzteren, so viel Schönheiten im einzelnen auch in ihnen enthalten sind, hinter seinen Opern zurück, die sich vor allem durch sangbare Melodik auszeichnen und darum den Italienern selbst so sehr zusagten.

Bedeutend später als in Dresden wurde die italienische Oper in Berlin heimisch. Nach verheißungsvollen Ansätzen zu einer künstlerischen Kultur unter Friedrich I. und vor allem seiner Gemahlin Sophie Charlotte, trat unter dem übertrieben sparsamen Friedrich Wilhelm I. eine völlige Ruhe ein. Das wurde erst unter der Regierung Friedrichs II. anders; eine seiner ersten Regierungstaten war der Bau eines Opernhauses, das 1743 nach Plänen von Knobelsdorff errichtet wurde. Der König selbst verstand die Flöte zu blasen und komponierte auch. „Während aber sein Flötenspiel allenthalben gelobt und als hoch über dem Durchschnitt stehend gepriesen wird, bewegen sich seine Kompositionen trotz einiger gelungenen individuellen

Züge doch im allgemeinen in der üblichen, der damaligen Zeit geläufigen Schablone." Seine Sonaten für Flöte und Klavier, sowie seine Konzerte für Flöte, Streichorchester und Generalbaß hat Ph. Spitta herausgegeben.

Friedrichs II. Lehrer im Flötenspiel war Johann Joachim Quantz (geb. 30. Januar 1697 zu Oberscheden in Hannover, gest. 12. Juli 1773 zu Potsdam). Er zeigte frühzeitig gute musikalische Anlagen, so daß sein Oheim, der Stadtmusikus Justus Quantz, ihn in seine Lehre nach Merseburg nahm. Nachdem er in verschiedenen Städten als Geselle gewirkt, ferner einen Urlaub dazu benutzt hatte, seine kontrapunktischen Kenntnisse unter der Leitung Zelenkas und Fuxens in Wien zu vertiefen, wurde er 1718 als Hoboist in der Königlichen Kapelle zu Dresden angestellt. Es währte jedoch nicht lange, daß Quantz dies Instrument exekutierte. Er vertauschte es vielmehr bald mit der Flöte. Nach weiteren Reisen auf Kosten des sächsischen Hofes, die Quantz u. a. bis Rom und London führten, kehrte er 1727 nach dreijähriger Abwesenheit wieder in seine Stellung nach Dresden zurück. 1728 spielte er in Rheinsberg vor dem Kronprinzen Friedrich, dem er so gefiel, daß er ihn zu seinem Lehrer im Flötenspiel machte und nach seiner Thronbesteigung 1740 als Kammermusikus und Hofkomponisten nach Berlin berief, in welcher Position er bis an sein Lebensende verblieb. Quantz war ein außerordentlich geschickter Tonsetzer, der alles, was er gelernt hatte und was er namentlich seinem Aufenthalte in Italien verdankte, in dem ganz ausgezeichneten Lehrbuch Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen zusammenfaßte (1752, Neudruck 1906) und damit ein Lehrbuch schuf, das nicht nur den Flötisten sein Instrument kennen lehrt, sondern alles das enthält, was ein Musiker der damaligen Zeit zu wissen hatte, und infolgedessen noch heute von größtem Werte ist.



Johann Joachim Quantz.
Nach dem Stiche von Schleuen.

Unter Friedrichs II. Regierung florierte die italienische Oper in Berlin. Die bedeutendsten Komponisten, die in dieser Zeit das Ruder führten, waren Johann Adolf Hasse (vgl. S. 67) und Karl Heinrich Graun.

Auch Karl Heinrich Graun (geb. 7. Mai 1701 in Wahrenbrück in der Provinz Sachsen, gest. 8. August 1759 in Berlin) begann, nachdem er den ersten musikalischen Unterricht an der Kreuzschule in Dresden genossen hatte, seine Laufbahn als Sänger; er wurde 1725 Hasses Nachfolger an der Braunschweiger Oper, wo er sich bald als Komponist ent-

puppte und zum Vizekapellmeister avancierte. Friedrich der Große, damals noch Kronprinz, erbat sich den Komponisten für seine Kapelle in Rheinsberg (1735) und berief ihn nach seiner Thronbesteigung (1740) als Kapellmeister nach Berlin. Hier richtete Graun im Auftrage des Königs die italienische Oper ein, der er in der Folgezeit seine Haupttätigkeit widmete. Er reiste nach Italien, um die nötigen Gesangskräfte zu engagieren, und schrieb für Berlin selbst an dreißig Opern. Zu zweien derselben, dem 1753 aufgeführten Silla und dem 1755 aufgeführten Montezuma, hatte der König selbst den Text verfaßt. Außer seinen Opern komponierte Graun auch Kirchenmusik, Kammermusikstücke, Flötenduos für den König u. dergl. Die heutige Zeit kennt noch seine Komposition der Klopstockschen Ode Auferstehn, ja auferstehn wirst du, die hie und da bei Trauerfeierlichkeiten gesungen wird, und sein Oratorium Der Tod Jesu, das seinerzeit Johann Sebastian Bachs Passionen völlig verdrängt hatte, bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in den protestantischen Kirchen die Karfreitagsmusik bildete und zufolge einer Stiftung bis vor wenigen Jahren noch alljährlich in Berlin aufgeführt wurde. Als in unserm Jahrhundert das Verständnis für die Meisterwerke Bachs wieder erwachte, mußte natürlich der Ruhm des Graunschen Oratoriums mehr und mehr erblassen. Im Grunde seines Wesens und seiner Begabung war Graun Kirchenkomponist, so eng auch seine äußere Lebensgeschichte mit der Oper verwachsen ist.

Seine Hauptstärke lag, wie bei Hasse und den italienischen Vorbildern beider, in der Melodik. Grauns Melodien werden als „herzschwelgerisch" geschildert. Seine Schreibart ist klar und durchsichtig, fast zu klar, und erinnert gewissermaßen an den glatten, übersichtlich gegliederten, bei aller welschen Schnörkelei aber nüchternen Baustil der preußischen Zopfzeit. Graun war der berufene Komponist des aufgeklärten Despotismus.

Schon ehe die italienische Oper ihren Einzug in Deutschland gehalten hatte, wurden indes Versuche gemacht, den musik-dramatischen Stil auf Kompositionen deutscher Textdichtungen anzuwenden. Die erste deutsche Oper, von der wir Kunde haben, verdankt ihre Entstehung einer fürstlichen Vermählungsfeier. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen wollte die Hochzeit seiner Tochter, der Prinzessin Sophie mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen, der als großer Gelehrter galt, durch eine besonders prächtige und gelehrte Veranstaltung feiern. Er beauftragte deshalb den Dichter Martin Opitz, den die Literaturgeschichte den Vater der neuen deutschen Dichtkunst nennt, die uns bereits bekannte Oper Dafne des Florentiners Ottavio Rinuccini, die von Jacopo Peri und später auch von Giulio Caccini komponiert worden war, ins Deutsche zu übersetzen. Doch wurde die Oper nicht mit der in Italien sehr beliebten Musik Peris gegeben, sondern das deutsche Textbuch wurde von dem damals berühmtesten deutschen Meister, von Heinrich Schütz (vgl. S. 146) neu komponiert. Das Werk wurde am 13. April 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau aufgeführt. Leider ist uns nur das Textbuch erhalten; die Partitur ist verloren gegangen. Doch kann man annehmen, daß Heinrich Schütz, der als Schüler des großen Johann Gabrieli zuerst den neuen italienischen Musikstil in Deutschland einführte, sich in seiner Dafne eng an die Weise Monteverdis angeschlossen hat. Schützens Dafne ist also wahrscheinlich auch nur eine von einem Deutschen auf einen deutschen Text geschriebene italienische Oper gewesen. Allerdings müssen wir auch in Rechnung ziehen, daß gerade der

knappe, herbe, das Textwort zu Ehren bringende und durch seine für die damalige Zeit außergewöhnlichen Instrumentaleffekte gekennzeichnete Stil Monteverdis der deutschen Eigenart zusagen mußte.

Zwar waren Ansätze und Keime zu einem eigenartigen musikalischen Drama in Deutschland vorhanden, aber sie waren, als die Italiener die Welt mit ihrer bereits zu einer in sich abgeschlossenen Kunstgattung ausgereiften Oper zu überschwemmen begannen, noch nicht genug erstarkt,



Karl Heinrich Graun.
Gemalt von Müller, gestochen von Wachsmann.

um dem Andrang des fremden Stils erfolgreichen Widerstand leisten zu können. Schon die alten kirchlichen Mysterienspiele enthielten, besonders in den zur Belustigung der Menge eingelegten derbkomischen Szenen, volkstümliche Lieder und Gesänge. Auch in den Scherz- und Fastnachtsspielen wurde hie und da gesungen. Um das Jahr 1598 begann der Nürnberger Dichter Jakob Ayrer (gest. 1605), der Landsmann Hans Sachsens, strophische Lieder- oder Singspiele zu verfassen, in denen der Text nach den Melodien bekannter Volkslieder oder nach Bänkelsängerweisen gesungen wurde. Jedenfalls bildete in all diesen früheren, noch ungelenken Ver-

suchen zu einem deutschen musikalischen Drama der liedmäßige Gesang die Grundlage.

Diesem Zug nach dem Volkstümlichen, Liedartigen begegnen wir auch in der ältesten deutschen Oper, deren Musik uns erhalten ist, in Sigmund Theophilus Stadens Seelewig. Dieses „geistlich Waldgedicht oder Freudenspil", wie es genannt wird, ist im vierten Teil von Harsdörffers Frauenzimmer-Gesprächsspielen (1644) abgedruckt.

Der Text ist wunderlich genug: eine geschraubte Allegorie, äußerlich in die Form eines Schäferspiels gekleidet, dem Inhalte nach mit den sogenannten Moralitäten verwandt. Die Sprache ist, wie man es bei Harsdörffer nicht anders erwarten kann, barock gekräuselt; dagegen bewegt sich die Musik in natürlichen, meistens liedartig gebildeten Sätzen, und wenn der Ausdruck auch vielfach unbeholfen, die Zeichnung der Melodie noch eckig genug ausgefallen ist, so zeigt sich doch überall das Bestreben, die handelnden Personen musikalisch entsprechend zu individualisieren und ihren Charakter festzuhalten. Es liegt da gewissermaßen der Keim jener echt deutschen dramatischen Musik, die nicht das einzelne Textwort illustrieren, sondern im musikalischen Satze, wie es später Mozart in unübertrefflicher Weise getan hat, ein zutreffendes Abbild der handelnden Personen und der jeweiligen dramatischen Situationen schaffen will. Von Sigmund Theophilus Staden (1607—1655) bis auf Mozart ist nun allerdings noch ein weiter Weg; aber der alte Nürnberger Organist, der außer der Seelewig eine große Anzahl weltlicher und geistlicher Kompositionen hinterließ, war jedenfalls seinerzeit ein tüchtiger Meister und scheint auch ein selbstbewußter Künstler gewesen zu sein, denn sein Leibspruch war: „Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können". Dennoch stand auch er, wie alle Welt, unter italienischem Einfluß; das beweist der Vermerk auf dem Titel des geistlichen Waldgedichtes Seelewig: „Gesangsweis auf Italiänische Art gesetzet". Damit wurde es als eine Nachahmung ähnlicher italienischer Spiele bezeichnet.

Trotz bewußter Anlehnung an die Italiener hat Staden aber doch etwas wesentlich anderes geschaffen; denn während wir schon in den ältesten musikalischen Dramen der Italiener ganz deutlich die wesentlichen Grundformen der eigentlichen Oper mit ihren Rezitativen und Arien erkennen konnten, zeigt uns die Seelewig mit ihren mehr oder weniger zu liedartigen Formen geronnenen Sätzen eigentlich das Bild des Singspiels.

Ob Seelewig irgendwo aufgeführt worden ist, erfahren wir nicht; so hat das Stück auch wohl keinen Einfluß auf die Entwicklung der Kunstgattung ausgeübt. Von einer deutschen Oper kann man eigentlich erst nach dem Zeitpunkt sprechen, da ständige Bühnen die Pflege des musikalischen Dramas in Deutschland übernahmen.

Die erste ständige deutsche Oper wurde in der freien Hansastadt Hamburg gegründet. Hier traten im Jahre 1678 zwei angesehene Bürger, der Ratsherr Gerhard Schott und der Lizentiat Lütgens, mit dem berühmten Organisten Jan Adams Reincken zusammen, um eine deutsche Oper ins Leben zu rufen. Das Haus am Gänsemarkt, das der neuen Bühne als Heim dienen sollte, war größtenteils auf Schotts Kosten erbaut worden. Der Charakter dieser deutschen, sozusagen bürgerlichen Oper war von Anfang an volkstümlicher als der der italienischen; das zeigte sich schon

in der Wahl der Stoffe, die man mit Vorliebe der Bibel statt der antiken Mythologie entnahm, wenn auch der damaligen Mode entsprechend das mythologische Element ebenfalls berücksichtigt wurde und die Heidengötter sich manchmal in recht sonderbarer Weise unter die fromme biblische Gesellschaft mengten. In der deutschen Renaissance spielte ja die Bibel eine ähnliche Rolle wie die antike Historie und Mythologie in der italienischen.



Sigm. Theophilus Staden.
Nach dem Gemälde von M. Kerr, gestochen von Sandrart.

Sowohl diesseits als jenseits der Alpen hatten sich diese beiden alten Kulturkreise im Bewußtsein der Völker auf eine merkwürdige Weise vermischt und durchdrungen, sie waren gleichsam zu einem einheitlichen Bilde verschmolzen. Doch zeigt sich dieses Verschmelzungsbild bei den Romanen wesentlich mehr antik, bei den Germanen dagegen viel mehr biblisch gefärbt. Die Oper war also — wenigstens ihrem Ursprung nach — in Hamburg viel weniger Weltkind als in Italien; man könnte sie beinahe als eine Fortsetzung der geistlichen Spiele des Mittelalters ansehen, wenn

nicht gleich von Anfang an ihre echte Opernnatur deutlich genug zum Vorschein käme. An Schaugepränge, reichen Dekorationen, Tänzen, Aufzügen, Maschinen und Bühnenzauber aller Art stand die Hamburger Oper ihren italienischen Schwestern kaum nach. Ein Prospekt, der den salomonischen Tempel vorstellte, soll z. B. allein 45 000 Mark gekostet haben.

Die Hamburger Oper wurde im Jahre 1678 mit einem biblischen Singspiel eröffnet. Der Titel lautete: Adam und Eva; oder der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch. Das Gedicht war von einem gewissen Richter verfaßt, die Musik von Johann Theile (1646—1724), einem tüchtigen Meister, der als guter Orgelspieler und „großer Fugensetzer“ geschildert wird.

Johann Theile, den Vater der Kontrapunktisten nannten ihn seine Zeitgenossen, stammte aus Naumburg, war in Weißenfels einige Zeit Schüler des großen Heinrich Schütz gewesen und nach mancherlei Wanderungen nach Hamburg gekommen. Die Musik zu Adam und Eva ist nicht mehr vorhanden, doch läßt sich aus dem Text Aufbau und Anordnung des Stückes ersehen. Es ist ganz im allegorischen Geschmack der Zeit gehalten, beginnt mit dem Chaos, das von den singenden vier Elementen geteilt und geordnet wird; Lucifer wird von den Engeln in den Abgrund gestoßen, Gott Vater kommt in einer Flugmaschine zur Erde geschwebt, um die Menschen zu erschaffen, der Teufel der Heimlichkeit verführt Eva, darüber stimmen die Teufel Freudenchöre an, usw. —

Solche biblische Spiele waren offenbar sehr beliebt, es wurden in den nächsten Jahren noch eine ganze Reihe derartiger Opern aufgeführt, so z. B. Michael und David, Die makkabäische Mutter, Esther, Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder, Die Geburt Christi, worin sogar Apollo und Pythia auftraten, Der sterbende Jesus, in dem der Teufel die sterblichen Überreste des Judas Ischariot, nachdem sich dieser vor den Zuschauern erhängt hatte, in einen Korb packte und singend davontrug, und noch viele andere derartige Stücke, in denen sich Frömmigkeit in eigentümlicher Weise mit Geschmacklosigkeit, ja sogar Anstößigkeit paarte. Nach dem Dreißigjährigen Krieg war in Deutschland der Geschmack sehr verroht. Das zeigte sich auch in der Oper. Das Publikum verlangte nach starken Sensationen; man freute sich an Schlächtereien und Enthauptungen auf der Bühne, bei denen zur Vervollständigung der Illusion auch reichlich Kälberblut vergossen werden mußte.

Das neue Unternehmen fand Anklang, hatte aber auch mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Geistlichkeit, die anfänglich diese Spiele für „zulässige Ergötzungen“ erklärt hatte, wandte sich plötzlich gegen das Theater, nachdem durch einen neuerwählten Pastor der Pietismus in Hamburg Eingang gefunden hatte. Es erhob sich ein eifriger Federkrieg für und wider die Oper, in welchem eine große Menge Druckerschwärze verbraucht wurde. Erst nach heißem Kampfe und nachdem sich verschiedene gelehrte Fakultäten (Rostock und Wittenberg), die man um Gutachten angegangen, zu Gunsten der Oper als Gattung, aber zu Ungunsten verschiedener bisher

aufgeführter Stücke ausgesprochen hatten, gelang es, den Widerstand der Geistlichkeit zu besiegen und die Oper zu retten.

Neben und nach Johann Theile, der außer seiner Oper Adam und Eva noch eine zweite Orontes, oder der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia zur Aufführung brachte, werden noch verschiedene Komponisten genannt, die für die Hamburger Oper in den ersten Jahren ihres Bestehens tätig waren. Darunter sind Johann Wolfgang Franck (1641—1688) und der von Mattheson vielgerühmte Johann Philipp Förtsch (1652—1732) hervorzuheben. Beide waren von Beruf Mediziner und führten ein mehr oder weniger bewegtes Leben. Von ihrer Musik hat sich nichts erhalten. Ebenso hat der als Violinvirtuose bekannte Nikolaus Adam Strungk (1640—1700), dessen überlegene Meisterschaft sogar der damals berühmteste Violinist, der Italiener Arcangelo Corelli (1653—1713) anerkannt hatte, in den Jahren 1678—1683 eine Anzahl Opern für Hamburg geschrieben. Daneben wurden ausnahmsweise auch fremde Werke aufgeführt. So erschien im Jahre 1689 Lullys Acis et Galathée auf der Hamburger Bühne (französisch), im Jahre 1693 Cestis Schiava fortunata (italienisch) und im Jahre 1695 Lullys letzte, von Colasse vollendete Oper Achille et Polyxena (französisch).

Wie die meisten der aufgeführten Werke, war auch das vom Zufall bunt zusammengewürfelte, nur ausnahmsweise musikalisch durchgebildete Personal von geringem Werte. Das alles wurde besser, als Schott im Jahre 1693 von der Leitung der Bühne zurücktrat und Johann Siegmund Kusser (geb. 1660 zu Preßburg, gest. 1727 zu Dublin) die Oper pachtete.

Kusser, den der gleichzeitige Kritiker und Komponist Mattheson als das Muster eines Dirigenten bezeichnet, war ein außerordentlich geschickter Musiker, aber ein unruhiger Geist, der nirgends lange aushielt. Er war viel in der Welt herumgekommen und in Paris Lullys intimer Freund gewesen. Er kannte die französische und die italienische Musik, und da ihm die Überlegenheit der Italiener gegenüber den immer noch ziemlich unbeholfenen Versuchen der deutschen Opernkomponisten nicht entgehen konnte, so suchte er der italienischen Oper an der Hamburger Bühne Eingang zu verschaffen und besonders auch die italienische Gesangskunst einzuführen.

Neben seinen eigenen Opern wurden Werke u. a. von Agostino Steffani, Carlo Pallavicini, Antonio Gianettini gegeben. Diese Opern wurden zwar deutsch aufgeführt; aber der Geist der italienischen Kunst drang damit doch mehr und mehr in die Hamburger Oper ein und würde diese wohl schon damals ganz überwuchert haben, wenn nicht ein Mann von bedeutender musikalischer Begabung das Hamburger Musikleben vorläufig wieder in andere Bahnen gelenkt hätte: Johannes Reinhard Keiser, den man — abgesehen von dem jungen Händel — als den bedeutendsten Komponisten der Hamburger Oper bezeichnen kann.

Johannes Reinhard Keiser wurde am 9. Januar 1674 [1673?] zu Teuchern bei Weißenfels geboren. 1685 kam er als Alumnus auf die Thomasschule nach Leipzig, wo er sich gründliche musikalische Kenntnisse aneignete. In Wolfenbüttel, wo er 1693 seine Oper Basilius zur Aufführung brachte, lernte er Kusser kennen, der ihn 1694 nach Hamburg zog. Als der unstete Kusser bald darauf (1695) die Hansastadt verließ und Schott die Direktion des Theaters wieder übernahm, wurde Keiser die eigentliche Seele des Unternehmens und brachte es zu hoher Blüte. Aber es fehlte ihm an Tiefe und an Ernst, in der Kunst wie im Leben. Er war ein leichtsinniger Draufgänger, der gern flott auftrat. Im Jahre 1703 ließ er sich verleiten, das Theater gemeinsam mit einem Gelehrten namens Drüsicke für eigene Rechnung zu pachten. Aber die Geschäfte gingen nicht glänzend, und Drüsicke verschwand eines schönen Tages. Keiser hielt sich noch bis 1706, dann aber zwangen auch ihn die wachsenden finanziellen Schwierigkeiten, schleunigst die Flucht zu ergreifen. Drei Jahre später kehrte er indes wieder nach Hamburg zurück, brachte eine Anzahl neue Opern mit und wurde vom Publikum vortrefflich aufgenommen. Eine reiche Heirat hob seine Finanzen aufs vorteilhafteste, sodaß Keiser einen ruhigen Lebensabend hätte haben können, wenn ihm das Schmerzlichste, was einem Künstler passieren kann, erspart geblieben wäre: er überlebte seinen Ruhm, der vor der größeren Kraft des jungen Händel erbleichte. Das vertrieb ihn auf längere Zeit aus Hamburg. Und so führte er denn von 1707 bis 1728 ein unstetes Leben, lebte teils in Kopenhagen (wo er von 1723 ab als Kgl. dänischer Kapellmeister fungierte), teils in Ludwigsburg am Württemberger Hofe und teils in Hamburg. Definitiv kehrte er erst 1728 als Kantor am Dom hierher zurück. Gestorben ist Keiser nach bisheriger Annahme am 12. September 1739 zu Kopenhagen, wo er zu Besuch bei seiner Tochter, die dort als Sängerin engagiert war, weilte. Wie weit eine Mitteilung Edmund Kreusels richtig ist, nach der Keiser 1740—1742 zu Spandau von Friedrich II., dem er seine Dienste angeboten hatte, ohne freilich Gehör zu finden, gefangen gehalten worden sein soll, bleibe dahingestellt.

Der Ruf der Hamburger Oper verbreitete sich rasch nach allen Richtungen, und die Handelsstadt ward dadurch sozusagen zum Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Auch jetzt noch wurden italienische Opern in deutscher Übersetzung aufgeführt; aber Keiser selbst war ein so überaus fruchtbarer Komponist (er hat im ganzen für Hamburg 116 Opern geschrieben), daß seine Stücke das Repertoire beherrschten. Mattheson rühmte von Keiser, daß „was er setzte, gleichsam von sich selbst sang". Seine Kompositionen zeichneten sich in der Tat durch Gediegenheit des Satzes, frische Natürlichkeit und leichtflüssige, graziöse Melodik aus. Seine „Liederchen" fanden überall Anklang, nicht nur in Deutschland, sondern bis nach Paris hin.

Keiser bearbeitete in seinen Opern, der allgemeinen Mode der Zeit folgend, die damals üblichen mythologischen und historischen Stoffe. Daneben schrieb er aber auch derb realistische Singspiele, deren Stoffe er dem Leben und Treiben seiner eigenen Zeit entnahm. So Die Leipziger Messe, Der Hamburger Jahrmarkt, Die Hamburger Schlachtzeit u. dergl. Natürlich waren die in diesen Stücken vorkommenden Späße nichts weniger als fein, vielmehr von einer geradezu ausgesuchten Zotigkeit. Die Zeit konnte indessen ein ziemliches Quantum Derbheit

und Unverblümtheit vertragen. Trotzdem scheint Keiser manchmal sogar die Grenze des damals Erlaubten überschritten zu haben; denn im Jahre 1728 wurde die Wiederholung seiner Hamburger Schlachtzeit vom Senat aus Anstandsrücksichten verboten.

Keiser hatte in seinen Bestrebungen für die Hebung der deutschen Tonkunst an Johannes Mattheson einen rührigen Bundesgenossen gefunden.

Johannes Mattheson (geb. 28. September 1681 in Hamburg, gest. 17. April 1764 daselbst), den man nicht mit Unrecht als den Vater der musikalischen Kritik in Deutschland bezeichnet hat, war ein Mann von umfassender Bildung, eine Art Universalgenie, dabei aber auch maßlos eitel und selbstgefällig. Er stammte aus einer angesehenen Familie und war ursprünglich zum Juristen bestimmt; doch hatte er auch eine sorgfältige musikalische Schulung genossen, spielte alle Orchesterinstrumente und sang vortrefflich. Mit sechzehn Jahren ging er als Sänger (Tenor) zur Oper, an der er aber bald auch als Komponist und als Dirigent wirkte, manchmal in ein und derselben Vorstellung in allen drei Eigenschaften. Daneben war er eine Zeitlang als englischer Legationssekretär und interimistischer Resident noch auf diplomatischem Gebiete tätig. Seine Bedeutung für die Entwicklung der Musik liegt weniger in seinen Kompositionen (Opern, Oratorien, Passionen, Flötensonaten, Klaviersuiten usw.) als in seiner ungemein regen schriftstellerischen Tätigkeit. In seinen zahlreichen theoretischen, kritischen und polemischen Schriften zeigt er bei aller Selbstgefälligkeit ein gesundes Urteil und einen klaren Blick für die Anforderungen der neuen Musik. Er suchte mit verschiedenem alten theoretischen Gerümpel aufzuräumen und allerhand Zöpfe zu beseitigen, wandte sich gegen die Beibehaltung der veralteten Kirchentonarten, gegen die Solmisation, diese „Tortur der Gesangschüler", und trat energisch für das moderne Tonartensystem ein. Auch von den Kastraten, den „welschen Kapaunen", wollte er nichts wissen und verlangte, die Frauenstimmen sollten auch in der Kirche von Sängerinnen gesungen werden. Von allen Seiten regnete es Angriffe gegen ihn; aber er verteidigte sich wacker und behauptete meistens infolge seiner geistigen Überlegenheit das Feld.



Johannes Mattheson.
Nach einem Schwarzkunstblatt von J. J. Haid.

Der eigenartige Charakter Matthesons zeigt sich recht deutlich an seinem Verhältnis zum jungen Händel. Dieser war im Frühjahr 1703 von Halle nach Hamburg gepilgert, um dort seine musikalischen Studien zu vervollständigen; denn Hamburg galt immer noch als die erste deutsche Musikstadt, wenn auch der Glanz der Oper unter Keiser, der sich, seit er die Direktion führte, dem Geschmack des Publikums zu sehr anpaßte, schon etwas zu

erbleichen begann. An der Orgel der Maria Magdalenenkirche war Händel mit Mattheson zusammengetroffen, und dieser hatte mit seinem Scharfblick sofort den genialen Künstler in dem achtzehnjährigen Jüngling erkannt. Er suchte von seiner Kunst zu profitieren und ihn dafür nach seiner Weise etwas „zuzustutzen"; denn Händel war wohl „groß in Fugen und Kontrapunkten, aber er wußte sehr wenig von der Melodie". Er drängte dem jungen Manne seine Freundschaft auf und gebärdete sich als sein Gönner und Protektor. Händel erhielt eine Stelle im Theaterorchester bei den zweiten Violinen, später rückte er auch ans Klavier, d. h. zum Dirigentensitz auf. Händel war nun keineswegs eine Natur, die begönnert sein wollte, er ließ sich deshalb die aufdringliche Protektion Matthesons nur widerwillig gefallen; dieser letztere wiederum war in seiner Eitelkeit leicht beleidigt, so kam es zu Reibereien zwischen den beiden, die einmal sogar zu einem glücklicherweise unblutigen Duell auf dem Gänsemarkte führten. Doch scheint die Versöhnung rasch erfolgt zu sein; denn Händels Beziehungen zu seinem „Gönner" gestalteten sich auch in der Folge freundschaftlich. Mattheson war eben nicht nur Musiker, sondern auch ein kluger Diplomat.

Am 8. Januar 1705 führte Händel in Hamburg seine erste Oper auf, Almira, Königin von Kastilien, die großen Erfolg hatte und zwanzigmal hintereinander gegeben wurde; am 25. Februar desselben Jahres folgte schon eine zweite Oper, Nero, oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe, die gleichfalls einschlug. Die Partitur dieser letzteren ist verloren gegangen, die der ersteren dagegen erhalten. In der Almira lehnt sich Händel an Keiser und Mattheson an. In die deutsche Oper waren aber damals schon vielfach italienische Formen eingedrungen; demgemäß zeigt auch Händels Erstlingswerk einen wenig einheitlichen Stil und sogar ein unschönes Sprachgemenge, denn es wurde darin deutsch und italienisch gesungen. Und doch lassen einzelne Stellen schon hier den künftigen Meister ahnen. Eine schöne Sarabande daraus wird heute noch gern als Arie (Lascia ch'io pianga) gesungen.

Die Erfolge des jungen Händel erregten den Neid Keisers. Er komponierte die Almira und den Nero selbst noch einmal und setzte Händels Opern vom Repertoire ab. Darauf zog sich Händel vom Theater zurück. Für Keisers Nachfolger, Saurbrey, schrieb er dann noch eine Oper Daphne und Florindo; als diese aber, ihrer Länge wegen in zwei Stücke geteilt, im Jahre 1708 gegeben wurde, hatte Händel Hamburg längst verlassen und weilte bereits im gelobten Lande der Musik, in Italien.

Der Aufenthalt Händels in Hamburg konnte auf die Entwicklung der deutschen Oper von keinem Einflusse sein; denn der junge Meister war noch zu wenig selbständig und sein eigener großer Stil, den wir an seinen späteren Werken bewundern, noch nicht ausgereift. Er war selbst

als Lernender nach Hamburg gekommen, und so bewegten sich seine Hamburger Opern naturgemäß in den hier üblichen Formen. Nach Händels Weggang geriet die Hamburger Oper immer mehr ins italienische Fahrwasser.

Der Verfall der deutschen Oper konnte auch dadurch nicht aufgehalten werden, daß Georg Philipp Telemann (geb. 14. März 1681 in Magdeburg, gest. 25. Juni 1767 in Hamburg), einer der gewandtesten, fruchtbarsten und populärsten deutschen Tonsetzer der damaligen Zeit nach Hamburg zog.

Telemann hatte schon als Student einen bedeutenden Einfluß auf das musikalische Leben in Leipzig ausgeübt und dort unter den Studierenden das collegium musicum gegründet. Der Rat der Stadt Leipzig bot ihm sogar, nach Kuhnaus Tod, das Thomaskantorat an, das er zum großen Leidwesen des Rates ausschlug, der sich nun mit dem weniger berühmten Johann Sebastian Bach begnügen mußte. Telemann kam 1721 als städtischer Musikdirektor nach Hamburg und entfaltete hier eine ungemein fruchtbare Kompositionstätigkeit. Die Zahl seiner Werke steigt ins Fabelhafte. Wir hören von zwölf vollständigen Kirchenjahrgängen Musik (d. h. Kantaten und Motetten für jeden Sonn- und Feiertag des Jahres!), von 600 Ouvertüren, 33 Hamburger Kapitänsmusiken, 32 Musiken für Predigerinstallationen, von Trauer- und Hochzeitsmusiken, von Oratorien, Kammermusikwerken, Sonaten usw. Dazu kommen noch 40 Opern, fast alle für das Hamburger Theater. Daß bei einer solchen Massenproduktion die Kompositionen nicht sehr gehaltvoll sein können, versteht sich von selbst. Telemanns Satzweise ist stets korrekt; seine Musik macht einen soliden, und da er sich mit Leichtigkeit in allen Formen zu bewegen verstand, gleichzeitig auch einen eleganten Eindruck: gediegene Handwerkerarbeit. Hugo Riemann nennt ihn treffend das Urbild eines deutschen Komponisten von Amts wegen. Er besorgte für alle vorkommenden Fälle stets mit der größten Akkuratesse die nötige Musik. Was er schrieb, war für den Tag geschrieben und verschwand mit dem Tage. Die Nachwelt kennt wenig mehr davon.

Von 1718 ab folgten rasch nacheinander verschiedene Direktoren, aber das Unternehmen wollte auf keinen grünen Zweig mehr kommen. Der volkstümliche Boden, auf den sich die Oper in den ersten Jahren ihres Bestehens, zur Zeit der biblischen Singspiele, gestellt hatte, war verlassen, eine neue feste Grundlage nicht gefunden worden, und obwohl man die Massen durch immer rohere und geschmacklosere Possen und Hanswurstiaden heranzulocken suchte, ließ sich die verlorene Popularität doch nicht wieder gewinnen. Die deutsche Oper hatte noch nicht die Kraft, sich ihren eigenen Stil zu schaffen, sie war im Gegenteil unter dem Einfluß der Zeit und der Mode immer mehr in Stillosigkeit versunken; darum mußte ihr die italienische in ihrer formalen und stilisierten Geschlossenheit überlegen sein und schließlich den Sieg davontragen. Daran konnte selbst der bestgemeinte Patriotismus nichts ändern, denn in der Kunst siegt die geschlossene Form — und wäre sie auch noch so anfechtbar — immer über die Formlosigkeit. Das ist einfach ein Naturgesetz. Und diesem Naturgesetz verfiel auch die erste deutsche Oper in Hamburg: sie hörte im Jahre 1738 zu existieren auf, die italienische Truppe der Gebrüder Angelo und

Pietro Mingotti bezog das Haus am Gänsemarkt, das schließlich 1750 nebst allem Inventar öffentlich versteigert wurde.

Die Oper in England. — England hat nur einige wenige Komponisten hervorgebracht, die einen bedeutsamen Einfluß auf die Entwicklung der Tonkunst ausgeübt haben. Doch wäre es entschieden falsch, dem englischen Volke deshalb den Sinn für Musik absprechen zu wollen. Nur betätigt sich der musikalische Sinn der Engländer weniger in selbstschöpferischer Weise als in einem regen Interesse an den besten Werken der Tonkunst und in einer ungewöhnlichen Aufnahmefähigkeit. So hat England in der Musikgeschichte gerade dadurch eine gewisse Rolle gespielt, daß es die Bedeutung mancher auswärtigen Meister, die zu den größten und besten zählen, früher erkannte als ihr eigenes Vaterland; es ehrte sie, suchte sie an sich zu ziehen und öffnete auf diese Weise ihren eigenen Landsleuten oftmals erst die Augen. Trotz dieses anscheinend gesunden Urteils neigt der Engländer andrerseits wieder zu einer Überschätzung der äußeren virtuosen technischen Fähigkeiten auf Kosten des inneren Gehaltes. Er bewertet die persönliche Leistungsfähigkeit in jeder Form ungemein hoch, und das verleiht seiner Musikbegeisterung zuzeiten einen etwas wild-grotesken Charakter. Wie auf den Sportplätzen bilden sich in Theater und Konzertsaal fanatisch sich befehdende Parteien, die schließlich die Sache, um die es sich handelt, ganz außer acht lassen und nur noch auf die erwählte Farbe schwören. Diese eigentümlichen Verhältnisse spiegeln sich auch in der Geschichte der englischen Oper wider.

Der in Italien um das Jahr 1600 entstandene deklamatorische Stil, der so umwälzend auf die Musik gewirkt und der homophonen Schreibweise endgültig zum Siege über die polyphone verholfen hatte, fand in England wenig Anklang. Um das Jahr 1588 war durch den Kaufmann Nicolas Yonge und durch Thomas Morley (1557—1603), einen Schüler des bedeutendsten englischen Kirchenkomponisten William Bird (1543—1623), das italienische Madrigal mit großem Erfolg in England eingeführt worden. Die englischen Komponisten begannen mit Vorliebe diese Form zu pflegen, die sich ungewöhnlich lange in der Gunst des Publikums hielt. Noch im Jahre 1741, also zu einer Zeit, da das Madrigal schon überall abgestorben war, konnte in London die Madrigal society gegründet werden, die bis heute besteht und immer noch die altmodische Form pflegt. Ein merkwürdiges Beispiel des englischen Konservatismus und des englischen — Kunstsportes. Zwar machte sich der Einfluß der italienischen Monodisten auch in England geltend. Es entstanden die sogenannten Ayres, deklamatorisch gehaltene, halb ariose, halb rezitativische Lieder. Ein gewisser Thomas Campion (gest. 1620), Mediziner, Dichter und Musiker in einer Person, war der Führer dieser neuen, den Kontrapunkt bekämpfenden Richtung. Aber die Sache schlug nicht recht durch. Jeden-

falls konnten die in Melodie und Harmonik meistens recht armseligen Gebilde die in jeder Beziehung reizvolleren Madrigale nicht verdrängen.

Aber nicht nur der monodisch-deklamatorische Stil, sondern auch die Oper als solche vermochte im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in England nicht recht Fuß zu fassen, weil damals das englische Schauspiel durch Shakespeare auf einer solchen Höhe stand, daß jene nicht damit konkurrieren konnte. Wir haben gesehen, daß in jener Zeit auch in der Oper noch in erster Linie das Gedicht galt, und daß die Musik mehr oder weniger nur eine schmückende Zutat war. Nun war aber gerade im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts der dramatische Geschmack der Engländer viel zu fein geschult, als daß sie an den damaligen Operngedichten großes Gefallen hätten finden können. Zudem hatte der kunstfeindliche Puritanismus der Revolutionszeit, der sogar in den Kirchen die Orgeln als allzu weltliche Instrumente zerstörte, überhaupt alle theatralischen Veranstaltungen zu unterdrücken gesucht und sogar das Schauspiel eine Zeitlang direkt verboten. Unter solchen Umständen konnte natürlich auch keine Oper gedeihen. Gewissermaßen als Keime zu Opernszenen können die (noch ungedruckten) Dialoge von John Hilton (1599—1657) angesehen werden, der im Jahre 1652 die unter dem Titel Catch that catch can berühmte Sammlung von Catches*) herausgab. Im Gegensatz zu den Catches sind diese Dialoge Kompositionen für Solostimmen und Chor mit unbeziffertem Baß; sie enthalten ein Personalverzeichnis und teilweise schon szenische Angaben.

Merkwürdigerweise wurden die ersten eigentlichen Opernaufführungen gerade durch den Puritanismus veranlaßt, wenn auch natürlich indirekt. Der dramatische Dichter und Theaterunternehmer William Davenant, der das englische Drama allmählich von den Höhen Shakespearescher Kunst in das Flachland der französischen Bühnenschablone herabgeleitet hatte, suchte 1656 das von den Puritanern gegen die Schauspielvorstellungen erlassene Verbot dadurch zu umgehen, daß er seine Stücke als Opern gab. Die Musik zu diesen Opern, als deren Komponisten Henry Lawes (1595—1662), Kapitän Cooke, Hudson und Matthew Locke (1632—1677) genannt werden, ist nicht erhalten. Diese ersten Opernvorstellungen, die für die Musikgeschichte nicht viel bedeuten wollen, sind dadurch interessant, daß in England bei dieser Gelegenheit zum ersten Male Frauen auf der Bühne auftraten. Bisher waren die Frauenrollen ausschließlich von Männern gespielt worden. So war denn nun auch die Bahn für die italienischen Primadonnen frei.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts strömten immer mehr welsche Musiker nach London, die das maßlos verschwenderische Leben der Hof-

*) d. i. eine Art Kanons mit derbkomischem Text. Der Name Catch kommt vom italienischen caccia, die Jagd, her. Er war gebräuchlich für künstliche, imitierend gearbeitete Stücke.

kreise herbeigelockt hatte. Die anfänglich nur als neu angestaunte Kunst sagte bald so zu, daß die nationale Kunst an ihrem Aufblühen vollkommen verhindert gewesen wäre, wenn ihr nicht in Henry Purcell (1658—1695) ihr größter Meister entstanden wäre.

Purcell, der in seinem kurzen Leben eine ungemein reiche Tätigkeit entfaltete, war der Sohn eines Kapellsängers und wuchs nach des Vaters frühem Tode in ärmlichen Verhältnissen auf. Doch erhielt er eine sorgfältige und infolge der verschiedenen Beanlagung seiner Lehrer (Kapitän Cooke, Pelham Humphry [1647—1674] und John Blow [1648—1708]) auch genügend vielseitige musikalische Ausbildung. Er war ein ausgezeichneter Kontrapunktiker; seine besten Schöpfungen sind vielleicht seine kirchlichen Werke, die auf Händel nach seinem Eintreffen in London von entscheidendem Einfluß wurden. Schon seit seinem achtzehnten Jahre stand er mit der Bühne in Beziehung, indem er Gesangseinlagen für die Schauspiele Drydens und anderer Autoren lieferte. Im Jahre 1680 schrieb er seine erste Oper Dido and Aeneas, der dann noch eine große Zahl dramatischer Werke folgte. Die meisten davon sind keine eigentlichen Opern, sondern mehr oder weniger reich ausgestattete Schauspielmusiken, zu denen Bearbeitungen nach den Dramen Shakespeares, Drydens und anderer angesehenen zeitgenössischen Autoren die Unterlagen lieferten. Die englische Schauspielkunst war trotz ihres Verfalles eben immer noch zu stark, um eine eigentliche Oper aufkommen zu lassen.

Purcell modelte sich seinen Stil selbst; er besaß die Kraft, seine Persönlichkeit und seine Eigenart und damit auch die Eigenart seines Volkes zum Ausdruck zu bringen. Seine Melodik ist schön, natürlich und volkstümlich. Merkwürdig ist, daß er als gewandter Kontrapunktiker und Komponist von durchaus germanischem Gepräge die musikalische Illustration des Textes mit Vorliebe durch allerhand Passagen und Figuren der Singstimme ausführen ließ, ganz wie die Italiener, die ebenfalls durch die Melodie charakterisieren und das Passagenwerk als Ausdrucksmittel verwenden, wo die Deutschen die Harmonie und vor allen Dingen die Instrumentalbegleitung zu Hilfe nehmen. Die immerhin noch geringe Ausbildung und relative Unselbständigkeit der damaligen Instrumentalmusik und die ausgesprochene Vorliebe der damaligen Zeit für den kolorierten Gesang mögen vielleicht als Erklärung für diese Stileigentümlichkeit Purcells dienen. Übrigens hat ja auch noch Händel die Koloratur vielfach als Ausdrucksmittel und zum Zwecke der Charakterisierung angewandt; allerdings verstand dieser aber auch durch die Harmonie und, soweit es sein Orchester gestattete, auch schon durch die Instrumente trefflich zu malen; und wenn er die Koloratur zu Hilfe nahm, so geschah das in viel großzügigerer Weise als bei Purcell. Was dieser erstrebte, hat Händel, der sein Erbe antrat, ausgeführt. Eine nationale Oper aber ist England nach Purcells allzufrühem Tode bis auf den heutigen Tag versagt geblieben.

Die kurze Blütezeit der Oper in England knüpft sich an den Namen eines der größten deutschen Meister, an Georg Friedrich Händel. Wir kennen heute Händel fast nur noch als Schöpfer großartiger Oratorien, deren außerordentliche dramatische Kraft wir bewundern, haben aber

beinahe ganz vergessen, daß Händel diese dramatische Kraft auch auf der Bühne betätigte und unstreitig der größte Opernkomponist seiner Zeit war. Händel ist von der Oper zum Oratorium übergegangen, wie denn überhaupt das neuere Oratorium in stärkstem Maße von der Bühne und der Bühnenmusik beeinflußt wurde. In seiner langen und reichen Bühnenlaufbahn hatte er sich die mannigfaltigen Mittel der dramatischen Charakteristik zu eigen gemacht, die er in seinen großen Oratorien so genial anwandte.

Als Georg Friedrich Händel in Hamburg von Mattheson „zugestutzt" wurde, wußte er nach der Meinung des letzteren noch „wenig von der Melodie". Nun aber war er nach Italien gegangen, hatte in Florenz, Venedig, Rom und Neapel die Kunst der Italiener eifrig studiert, war zu den bedeutendsten Meistern (Antonio Lotti, Arcangelo Corelli, den beiden Scarlatti) in persönliche Beziehung getreten und hatte mit seinen Opern Rodrigo und Agrippina ungeheure Triumphe gefeiert. Durch seine Bekanntschaft mit der Sängerin Vittoria Tesi hatte er genaue Kenntnisse des italienischen Sologesanges erlangt und bei seinen Kompositionen Umfang und Eigenart der verschiedenen Singstimmen berücksichtigen und gesangsmäßig schreiben gelernt. Die Italiener jubelten ihm zu und nannten ihn, ähnlich wie Hasse, il caro Sassone (den lieben Sachsen). Aber wenn sich Händel auch die Kunst der Italiener zu eigen gemacht hatte, so war er in seiner eigenen Kunst doch nicht selber zum Italiener geworden. Er ahmte die Italiener nicht nach, er lernte von ihnen. Er eignete sich ihren durchgebildeten Geschmack und ihr feines Gefühl für Schönheit und Ebenmaß der Form an; er hielt sich nicht an die Äußerlichkeiten, an die Schnörkel und Verzierungen, sondern ging auf den Kern der Sache. Wie die ersten großen italienischen Opernkomponisten gestaltete auch er seine Kompositionen von innen heraus. Darum waren seine italienischen Opern trotz aller Übereinstimmung der äußeren Formen und der allgemeinen Anordnung eigentlich keine solchen, während z. B. Hasses Opern als italienische bezeichnet werden müssen; sie trugen in jeder einzelnen Arie, in jedem Chor oder Instrumentalsatz den Stempel seiner persönlichen Eigenart. Und gerade dieser starke Individualismus, die kraftvolle Persönlichkeit, die aus diesen Werken sprach, imponierte auch den Italienern.



Henry Purcell.
Nach einem gleichzeitigen Kupferstiche.

Von Venedig hatte sich Händel 1710 nach Hannover begeben, wo er nach Agostino Steffanis Rücktritt die Stelle des Hofkapellmeisters bekleidete. Von hier aus war er im selben Jahre auf kurze Zeit nach London gekommen und hatte seine in vierzehn Tagen geschriebene (d. h. aus vorhandenen älteren Arien zusammengestellte) Oper Rinaldo mit beispiellosem Erfolg aufgeführt. Nach kurzer Zeit war er wiederum auf Urlaub nach London zurückgekehrt, und die Erfolge, die er hier aufs neue errang, sowie ein ihm von der Königin Anna ausgesetzter Jahresgehalt von 200 Pfund waren schuld daran, daß „die Rückkehr nach Hannover in Vergessenheit geriet". Diesen Kontraktbruch hatte Händel zu büßen, als 1714 der Kurfürst Georg von Hannover, dessen Dienst er in so eigenartiger Weise verlassen hatte, den englischen Thron bestieg. Er mußte sich einige Zeit vom Hofe fern halten. Doch gelang es seinen Freunden, im folgenden Jahre eine Versöhnung zwischen dem musikliebenden König und dem Komponisten herbeizuführen.

Nach Purcells Tode hatten die italienischen Sänger und Komponisten auf der englischen Bühne wieder festeren Fuß gefaßt. Eine eigentliche Opernbühne besaß London zwar noch nicht, doch gab man in dem großen, im Jahre 1704 erbauten und von der altenglischen Schauspielgesellschaft eröffneten Haymarket-Theater zwischen älteren englischen Opern, die ja meistens Schauspiele mit Musik gewesen waren, auch eigentliche Opern, und hier hatten die Italiener ursprünglich neben den einheimischen Sängern gewirkt. Daß in ein und demselben Stücke bald englisch, bald italienisch gesungen wurde, fiel damals nicht auf; denn die Oper war ja kein in sich geschlossenes Ganzes, sondern zerfiel in eine größere Anzahl durch die dramatische Handlung meistens nur sehr lose zusammengehaltener Arien. Aber bald gewannen die Italiener völlig die Oberhand, das Haymarket-Theater wurde ihnen überlassen, während das nationale Drama nach dem kleineren Drury Lane-Theater übersiedelte. Als Händel seine ersten Opern in London aufführte, wurde das Haymarket-Theater bereits das Opernhaus genannt, und die Vorstellungen fanden ganz in italienischer Sprache statt.

Im Jahre 1719 gründete der englische Adel unter Beteiligung des Königs eine neue italienische Oper großen Stils in der Form einer Aktiengesellschaft, die den Namen Royal academie of music führte. Das Haymarket-Theater wurde von der Gesellschaft gepachtet, der frühere Pächter des Hauses, ein gewisser Heidegger, zum technischen Direktor ernannt und die künstlerische Leitung des Instituts Händel übertragen. Dieser letztere reiste im Februar 1719 nach dem Festlande, um das Beste, was an italienischen Sängern und Sängerinnen zu gewinnen war, für die neue Londoner Oper zu engagieren. Unter den neugeworbenen Künstlern befanden sich der weltberühmte Kastrat Francesco Bernardi il Senesino und die Sängerinnen Durastanti und Salvai. Im April 1720 wurde die neue Oper mit einem Werke von Giovanni Porta (1690—1755) eröffnet. Ihm folgte Händels Oper Radamisto, die einen so stürmischen Erfolg hatte, daß, wie Mainwaring berichtet, sich bei dem vornehmen Auditorium „kein Schein der Ordnung, der Regelmäßigkeit, der Höflichkeit, oder Wohl-

anständigkeit" mehr fand. Aus ihr wird die Arie des Radamist Ombra cara di mia sposa noch heute bewundert. Als drittes Werk erschien die Oper Narciso (Narciß) von Domenico Scarlatti, der damals als Maëstro al cembalo (d. h. Kapellmeister) an der Londoner Opernakademie wirkte. Doch war ihm, trotz der Protektion seines Freundes Händel, das Glück in England nicht hold, und er verließ London bald wieder.



Jugendbild Georg Friedrich Händels.
Von Thornhill (im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge).

Bald nahte nun aber für Händel eine Zeit mannigfacher Aufregungen. Der Komponist Giovanni Battista Buononcini (geb. um 1660 zu Modena, das Todesjahr ist unbekannt, doch dürfte es ungefähr 1750 sein), mit dem Händel schon als Knabe in Berlin zusammengetroffen war und dem er bei dieser Gelegenheit durch seine eminente Fertigkeit im Improvisieren imponiert hatte, wurde engagiert und errang mit einer guten Oper Astarto einen entschiedenen Erfolg. Nun stritt sich das Publikum, wer von beiden der größere Künstler sei. Auch als beide, gleichsam im Wettkampf, gemeinsam eine Oper komponierten (Muzio Scevola), von der Buononcini den zweiten und Händel den dritten Akt in Musik setzte, blieb der Sieg beim Publikum unentschieden, und die Verwirrung ward nur noch größer. Es bildeten sich in echt englischer Weise im Publikum Parteien für Händel und für Buononcini, die sich untereinander eifrig befehdeten. Händel ließ sich die Sache zunächst nicht sonderlich anfechten, sondern schuf rüstig weiter: die Opern Muzio Scevola, Floridante Ottone und Flavio entstanden. Als schließlich noch ein dritter Komponist, der bescheidene Attilio Ariosti (1666—1740) engagiert wurde und mit seiner Oper Coriolan Erfolg hatte, verquickte sich die Parteinahme für diesen oder jenen Komponisten auch noch mit der besonderen Verehrung der verschiedenen Sängerinnen. Das Theater besaß damals nämlich drei Primadonnen: die Durastanti, die in Ariostis Coriolan glänzte, die neu engagierte Francesca Cuzzoni, die in Händels Ottone eine Paraderolle hatte,

und die englische Miß Robinson, die in Buononcinis neuer Oper Griselda gefiel. Mit Beginn der neuen Saison (November 1723) trat eine Krise ein, als die beiden italienischen Komponisten gegen Händels Giulio Cesare, eines der kraftvollsten dramatischen Werke des Meisters, glänzend durchfielen. Infolgedessen ging Buononcini von der Bühne ab, und zwei Primadonnen, die Durastanti und Miß Robinson, folgten ihm. Die im Ensemble entstandenen Lücken wurden wieder ersetzt, und Händel führte 1724 Tamerlano, 1725 Rodelinda — nach welcher die Damen „Rodelindenanzüge" zu tragen anfingen — und 1726 Scipione und Alessandro auf. Inzwischen suchte Buononcini außerhalb des Theaters gegen Händel zu intrigieren, und der Bühnenklatsch stand in schönstem Flor. Die allgemeine Erregung wuchs noch mehr, als man auch die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, die nachmalige Gattin des Komponisten Hasse, gewonnen hatte. Sie trat zuerst als Roxane im Alexander auf, während die Cuzzoni die Lisaura sang. Sofort spaltete sich das Publikum wieder in zwei Parteien, und die Verwirrung wurde noch toller, als man Buononcini und Ariosti wieder mit Aufträgen für neue Opern bedachte. Doch schlug Händel im Januar 1727 seine Rivalen vollständig mit seinem Admeto. Während der Aufführung dieser Oper aber kam es zu lärmenden Auftritten zwischen den Cuzzonisten und den Bordonisten. Der Skandal wuchs und erreichte seinen Höhepunkt, als sich am 6. Juni in einer Vorstellung von Buononcinis Astyanax die beiden rivalisierenden Primadonnen höchst eigenhändig in die Haare fuhren und sich bei offener Szene durchprügelten.

Strange! All this difference should be
Twixt tweedledum and twedledee!

(Merkwürdig! All die Streiterei
Um Dideldum und Dideldei!)

spottete ein zeitgenössischer Satiriker. Damit war das Schicksal des Opernunternehmens besiegelt. Die im selben Jahre von John Gay gegründete „Bettleroper" (ballad-opera) — eine Art travestierender Operette mit eingestreuten Gassenhauern — die ihre ganze Satire über die verrotteten Verhältnisse der Akademie ergoß, hatte bald mehr Zulauf als das Opernhaus am Haymarket. Händel brachte noch drei Opern heraus (Riccardo I., Siroe, Tolemeo), dann löste sich die Akademie (1728) infolge pekuniärer Schwierigkeiten auf. Das Ende Buononcinis führte ein bekannt gewordener Betrug herbei: er hatte nämlich ein Werk Antonio Lottis für ein eigenes ausgegeben.

Von London nahmen Händels Opern den Weg über alle bedeutenderen Bühnen, wurden in Deutschland, Italien und Frankreich mit gleichem Erfolge gespielt und machten Händel zum gefeiertsten Opernkomponisten seiner Zeit. Und mit Recht; denn Händel hatte die deutsche Gemütstiefe mit der englischen Tüchtigkeit und der italienischen Schönheit zu einem untrennbaren Ganzen verbunden und der Arienform als solcher bereits eine dramatische Kraft und Ausdrucksfähigkeit verliehen, die bis dahin unerhört war. Auf Händels Stil fußen Gluck und Mozart. Seine dramatischen Werke haben sich nicht lebendig erhalten können, aber die schönsten Arien aus seinen Opern, die Chrysander nicht mit Unrecht „Arienbündel" nennt, sind in seine späteren großen Oratorien hinübergenommen, an denen wir uns noch heute erbauen.

Im Jahre 1729 wurde vom Hofe und von der Adelsgesellschaft eine neue Akademie — diesmal aber nicht auf Aktien — gegründet. Wieder wurden

Heidegger und Händel an die Spitze des Unternehmens gestellt, und wieder zog Händel nach Italien, um Sänger und Sängerinnen zu verpflichten. Die Eröffnung der neuen Akademie erfolgte im Dezember 1729 mit Händels Lotario; Partenope (1730), Poro und Ezio (1731), Sosarme und Orlando (1732) folgten. Aber trotz aller künstlerischen Erfolge kam es wieder zu Streitigkeiten. Händel war ein Hüne von Gestalt und eine Kraftnatur; er machte mit den vom Publikum verwöhnten und daher meistens recht eingebildeten italienischen Gesangsvirtuosen nicht viel Umstände; von Primadonnen-



Burleske der Bettleroper.
Nach einem Kupferstiche von William Hogarth.

launen ließ er sich nicht imponieren. Die Cuzzoni soll er einmal, als sie eine Arie nicht singen wollte, zum Fenster hinausgehalten und ihr gedroht haben, sie hinabzuwerfen, wenn sie sich nicht füge. Als sich der Kastrat Senesino, der auch in der neuen Akademie wieder engagiert worden war, besonders frech und kindisch-ungezogen gegen ihn benahm, setzte ihn Händel einfach vor die Tür. Das gab nun wieder einen Höllenlärm. Das Publikum ergriff Partei für den gekränkten Sänger, und die Folge davon war die Gründung einer Konkurrenzoper, die der Prinz von Wales unter seine besondere Protektion nahm; denn der Streit und die Kunst war allmählich in das Fahrwasser politischer Parteigängerei geraten. Man ließ den König

seine Unbeliebtheit dadurch fühlen, daß man das Theater seines Schützlings Händel mied und die Konkurrenzoper besuchte, deren Leitung zuerst Porpora und später Hasse inne hatten.

Händel machte die größten Anstrengungen, um neue Kräfte zu gewinnen, und reiste zu diesem Zwecke zum dritten Male nach Italien. Trotzdem er das Glück hatte, mit seiner Arianna die gleichnamige Oper Porporas, mit der die Gegenoper in Lincoln Inns Field eröffnet worden war, zu schlagen, blieb sein Theater leer. Als nun Händels Kontrakt mit Heidegger abgelaufen war, besann sich dieser nicht lange: er bot das Haymarket-Theater der Gegenpartei an, und Händel mußte von der langjährigen Stätte seiner Triumphe weichen. Er siedelte in das neuerbaute Coventgarden-Theater über. Hier entstanden u. a. Terpsichore, Ariodante, Alcina, Atalanta. Die Gegenoper aber gewann den berühmtesten aller italienischen Sänger, den Kastraten Carlo Broschi, genannt il Farinello (1705—1782), der nun zum Hauptmagneten der Saison wurde. Dennoch arbeitete auch die Gegenoper mit einem großen Defizit. Händel aber hatte an seinem Unternehmen bereits sein ganzes Vermögen zugesetzt. Beide Theater mußten schließlich aufhören, sie hatten sich gegenseitig tot gemacht.



Carlo Broschi, genannt Farinello.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

Händel brach unter den Anstrengungen und Aufregungen auch physisch zusammen. Ein Schlaganfall lähmte seinen rechten Arm. Er mußte in den Bädern von Aachen Heilung suchen. Aber seine kräftige Natur raffte sich bald auf. Im November 1737 war er schon wieder in London, wo Heidegger die Trümmer beider Operngesellschaften um sich gesammelt hatte. Er schrieb noch einige Opern (Faramondo, Serse, Jove in Argo, Imeneo, Deidamia), dann wandte er der Opernbühne den Rücken. Er sah ein, daß der italienischen Oper, wie die Verhältnisse einmal lagen, nicht aufzuhelfen war. Im Jahre 1739 pachtete er wiederum das Hay-

market=Theater, aber diesmal nicht zu Opernvorstellungen, sondern um hier seine großen Oratorien aufzuführen. Er rettete das ernsthafte musikalische Drama einstweilen ins Oratorium hinüber, wo es eine sichere Stätte fand, bis ein anderer es wieder auf die Bühne zurückführen konnte. Die Londoner Opernherrlichkeit nahm ein unrühmliches Ende.

Die französische Nationaloper. — Das einzige Land, wo die italienische Oper keinen absoluten Sieg zu erringen vermochte, war Frankreich. Der Franzose ist wenig rezeptiv beanlagt. Wie er nicht gern fremde Sprachen lernt, so ist er auch für ausländische Kunst wenig empfänglich; wenn er — was beim modernen Völkerverkehr unvermeidlich ist — dennoch fremde Elemente aufnimmt, dann weiß er sie so umzumodeln, daß sie in kurzer Zeit seiner Art völlig angepaßt sind und wie die in seine Sprache eingedrungenen Fremdwörter bald ganz französisches Gepräge tragen.

Auch die Franzosen lernten die Oper zuerst durch die Italiener kennen. Der Kardinal Mazarin ließ 1645 eine venezianische Operntruppe nach Paris kommen, die La finta pazza von Francesco Sacrati (gest. 1650) aufführte. Anläßlich eines zweiten italienischen Gastspiels (1647) sahen die Pariser die erste wirkliche Oper, Le Mariage d'Orphée et d'Euridice von Luigi Rossi (lebte um 1645), die dieser eigens für Paris geschrieben hatte. Im Jahre 1654 berief Mazarin wiederum eine andere Truppe, die Thétis et Pélée von Carlo Caproli gab. Alle diese Vorstellungen hatten augenblicklichen Erfolg, sie veranlaßten aber einstweilen bei den französischen Komponisten noch keine Nachahmungen. Die Italiener selbst vermochten in der französischen Hauptstadt nicht dauernd Fuß zu fassen. Volkstümliche Bühnen, wie in Venedig oder in Hamburg, gab es damals in Paris nicht. Die Bühnen waren vom König privilegiert, und die Inhaber solcher Privilegien wachten eifersüchtig darüber, daß ihnen keine fremde Konkurrenz erwuchs. Zudem war das Theaterwesen fast ganz vom Hofe und der Gunst der Hofgesellschaft abhängig, und der französische Hof interessierte sich damals trotz der wiederholten Bemühungen Mazarins recht wenig für die italienische Oper, wie überhaupt für dramatische Darstellungen, deren Schwerpunkt im Gesang lag. Tanzte doch in Versailles der Roy soleil selber im Ballett mit. Das beweist deutlich, wohin das Interesse des französischen Hofes neigte. Das Ballett bildete hier den Mittelpunkt aller Hoffestlichkeiten; so konnte eine nationale Oper auch nur vom Ballett ihren Ausgang nehmen. Das Ballett nimmt in der französischen Oper noch heute eine bevorzugte Stellung ein. Es ist, wenigstens in der großen Oper, bis vor ganz kurzer Zeit eine Art Heiligtum gewesen, das nicht angetastet werden durfte. Ein nicht in den traditionellen Formen gehaltenes und an die „falsche Stelle" gerücktes Ballett hat bekanntlich noch im Jahre 1861 Richard Wagners „Tannhäuser" in Paris zu Fall gebracht.

Als eine Art Vorläufer der französischen Oper betrachtet man ein 1581 zur Feier der Vermählung Margaretes von Lothringen, der Schwester des Königs Heinrich III., mit dem Herzog von Joyeuse aufgeführtes, mit ungeheurem Pomp ausgestattetes höfisches Gratulationsspiel.

Dieses unter dem Namen Ballet comique de la Reine bekannte kuriose und monströse Spektakelstück, dessen Aufführung von 10 Uhr abends bis 4 Uhr morgens(!) währte, war von einem gewissen Baltasar de Beaujoyeulex verfaßt, d. h. erfunden und arrangiert worden. Die Verse hatte der Almosenier des Königs, Monsieur de la Chesnaye geliefert, während die Musik von den beiden königlichen Musikern Girard Beaulieu und Jacques Salmon herrührte. Dieses komische Ballett, das aber gar nichts Komisches enthielt, handelte ohne jede vernünftige dramatische Anlage von den Zauberkünsten der Circe, die alle Menschen (sogar die mitspielenden Musiker), die in ihre Nähe kamen, in Tiere, Statuen usw. verwandelte, und lief auf eine plumpe und bis an die Albernheit grenzende Schmeichelei für den König Heinrich III. hinaus, vor dem sich Jupiter und alle Götter beugen mußten. Die Hauptsache war die verschwenderische Pracht der Kostüme und Dekorationen, die mannigfaltigen Maschinen, Flugapparate, feuerspeienden Ungeheuer, Donner, Blitz usw. Die Ballett tanzenden Najaden und Satyrn führten 40 geometrische Figuren auf das künstlichste aus — que chacun creut qu'un Archimède n'eust peu mieux entendre les proportions géometriques — zu deutsch: so daß ein jeder glaubte, selbst ein Archimedes könne die geometrischen Verhältnisse nicht besser verstehen. An Musikinstrumenten wurde vereinigt, was aufzutreiben war. Musiker wurden in Kostüme gesteckt und traten als Tritonen usw. auf. Die Tanzmusik war schwerfällig, die Chöre waren „verkümmerte Madrigale" (Ambros). Die Sologesänge und die in Musik gesetzten Zwiegespräche waren teils psallodierenden, teils deklamatorischen, teils ariosen Charakters. Recht verwunderlich nahmen sich in diesen rezitativischen Sätzen die oft weit ausgesponnenen Koloraturen aus. Und doch scheinen sie mit einer gewissen Absichtlichkeit als ein — allerdings noch ungeschicktes — künstlerisches Ausdrucksmittel angewandt zu sein, um den Eindruck vornehmer Würde und zeremoniöser Feierlichkeit zu erwecken. In seinem Gespräch mit Thetis setzte Glaukus z. B. plötzlich auf das indifferente Wörtchen „und" mit einer langen Koloratur ein. Damit sollten die Zuhörer aufmerksam gemacht werden, daß nun etwas ganz Besonderes und sehr Vornehmes komme. Er fragte, wer jene schöne Nymphe sei. „Ist es eine Nereide? Ist es Venus? Ist es Juno?" Alle diese Göttinnen wurden mit respektvollen Koloraturen bedacht. Als Thetis nun aber ankündigte, daß die betreffende Nymphe die Juno und alle Göttinnen überstrahlende Königin Luise von Frankreich sei, als sich die Königin so gleichsam demaskierte, da folgte eine lange Passage, wie eine sich pomphaft entfaltende Courschleppe. Auch diese „Koloratur der Feierlichkeit" hat sich in der französischen Oper neben den später aus dem italienischen Gesangstil herübergenommenen Koloraturen des Affektes und denen der einfachen sinnlosen Kehlgeläufigkeit erhalten. Noch in Meyerbeers Hugenotten erscheint die Königin mit dieser musikalischen Courschleppe angetan. Man glaubte mit diesem dramatischen Hofmaskenball damals den Gipfel des „wahren Geschmacks" erklommen und ein unsterbliches Meisterwerk geschaffen zu haben. Von all der Herrlichkeit ist nichts lebendig geblieben als eine ziemlich triviale Auftrittsmelodie der Circe Le son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin, die heute unter dem falschen Namen Air de Louis XIII. noch allbekannt und — besonders in Deutschland — populär ist.

Das Ballet comique de la Reine enthält im Keim — und das ist der Grund, weshalb wir länger dabei verweilten — bereits die Elemente der modernen französischen Oper, besonders der sogenannten großen Oper: Pracht der

Inszenierung, bevorzugte Stellung des Balletts, die Verwendung des Chors, den rezitativischen, den ariosen und den kolorierten Gesang. Ganz besonders charakteristisch aber ist auch hier schon der hohe Kothurn, auf dem sich alles bewegt. Alles ist zeremoniös, pathetisch, sogar der Tanz. Und hier treffen wir auf die Grundstimmung nicht nur der französischen Grand Opéra, sondern überhaupt der ganzen klassischen französischen Kunst. Zur Zeit, als die ersten italienischen Operntruppen nach Paris kamen, waren die volkstümlichen Moralitäten und Farcen der Clers de la Basoche schon längst verstummt, und das französische Drama war mehr und mehr in den geschraubten Klassizismus hineingeraten, der die Helden des Altertums in Allongeperücken auftreten und feierlich pathetische Reden im damaligen Hofton halten ließ. In dieser Richtung hat sich denn auch die französische Oper von Lully bis Gluck entwickelt.

Die wiederholten Gastspiele italienischer Operntruppen hatten, wie schon gesagt, die französischen Komponisten nicht zur Nachahmung angeregt; sie beschäftigten sich vielmehr höchstens damit, Balletteinlagen zu komponieren, die in den Zwischenakten der italienischen Opern gegeben wurden, um diese dem Geschmack der französischen Hofgesellschaft genießbar zu machen. Erst Ende der fünfziger Jahre entstanden die ersten Opernversuche auf französischem Boden. Der eigentliche Begründer der französischen Nationaloper war Robert Cambert (geb. 1628 zu Paris, ermordet [?] 1677 zu London), Organist an der Stiftskirche St. Honoré. Dieser komponierte im Jahre 1659 die erste comédie française en musique. Es war ein Schäferspiel, La Pastorale betitelt, dessen Text der Dichter Pierre Perrin, angeregt durch die von Mazarin veranlaßten italienischen Opernvorstellungen, verfaßt hatte, und das zuerst auf dem Schlosse Issy des Generalpächters de la Haye und später auch am Hofe zu Vincennes mit Erfolg aufgeführt wurde. Der Kardinal interessierte sich für das Werk und ermunterte die Autoren zu weiterem Schaffen. 1661 folgte das Musikdrama Ariane, ou le mariage de Bacchus, und 1662 Adonis. Im Jahre 1668 erlangte Perrin ein königliches Privileg, Opernakademien nach Art der italienischen in Frankreich einzurichten. Die Académie royale de musique, die Stammutter der Pariser Großen Oper wurde gegründet und im Jahre 1671 mit der von Perrin gedichteten und von Cambert komponierten Pomone eröffnet. Bald darauf traten aber in der Leitung der Académie unerquickliche Verhältnisse ein, Perrin geriet in finanzielle Schwierigkeiten, verband sich mit unsoliden Leuten, trat sein Patent an einen anderen ab, und dieser zedierte es zur Hälfte an einen Dritten, so daß die rechtlichen Verhältnisse ganz unhaltbar wurden und man es fast wie eine Rettung empfinden mußte, als der kühl und klug berechnende Lully im Jahre 1672 eingriff, das Patent an sich brachte und seine Rechte vom Könige sich formell bestätigen ließ. Von nun an beherrschte Lully die französische Oper voll-

ständig. Cambert war bald vergessen, verließ verbittert Paris und ging nach England, wo er als Kapellmeister Karls II. starb.

Jean Baptiste de Lully (geb. 29. November 1632 zu Florenz, gest. 22. März 1687 zu Paris) war als armer Junge nach Paris gekommen. Er brachte es bald vom Küchenjungen zum Musikpagen, erhielt die Oberaufsicht über die 24 violons de Roy und wurde 1661 Hofkomponist, Oberintendant der Kammermusik und Lehrer der königlichen Familie. Es gelang ihm in kurzer Zeit, sich dem Hofe unentbehrlich zu machen; er trat als Tänzer, Sänger, Schauspieler und Musiker auf, wußte trotz seines herrischen Charakters überall glatt durchzuschlüpfen und war rücksichtslos, wo es galt, seine Gegner niederzudrücken. — Lully hat in den Jahren 1673 bis 1687 jährlich eine Oper geschrieben, deren Texte meistens von Philippe Quinault (1635–1688) gedichtet sind. In diesem hatte Lully einen tüchtigen Librettisten gefunden, dessen Verse von klassischem Wohlklang waren. Diese in ihrer Art vortrefflichen Textbücher, die scharf von den nicht nur gegen Logik und guten Geschmack verstoßenden, sondern überdies noch die Sprache maltrâtierenden elenden Machwerken abstechen, mit denen sich die deutsche Oper lange Zeit behelfen mußte und zum Teil noch behilft, haben entschieden dazu beigetragen, daß sich die französische Nationaloper gleich von Anfang an auf eigene Füße stellen konnte. Die Stoffe lieferte natürlich wieder die klassische Mythologie (Cadmus et Hermione, Alceste, Thésée, Atys, Isis, Proserpine, Persée, Phaeton; dazu kommen noch Psyché und Bellérophon von Corneille). Seit dem Jahre 1684 wandte er sich aber auch romantischen Stoffen zu; im Amadis de Gaule und im Roland brachte er zwei berühmte französische nationale Romanhelden, in Armide et Renaud eine viel bearbeitete Episode aus Tassos Befreitem Jerusalem auf die Opernbühne. In seiner letzten Oper Acis et Galathée kehrte er wieder in das Gebiet der antiken Mythologie zurück.

In seiner Opernmusik zeigte sich Lully als echter Musikdramatiker. Indem er das Hauptgewicht auf möglichst natürliche Deklamation des Sprachtextes legte und zu diesem Zwecke den stile rappresentativo der Florentiner sehr glücklich den Eigentümlichkeiten der französischen Sprache anpaßte, wurde er der erste der großen Reformatoren der Oper, die das Überwuchern des rein Musikalischen über das Wort des Dichters zurückgedrängt haben. Er setzte so gleichsam das rhetorische Pathos der französischen Klassiker in Musik. Was die italienische Oper in jener Zeit schon an selbständiger Melodik aufwies, wurde verworfen. Die durch diese eintönige Deklamation entstehende Öde wußte er durch klug eingelegte Chöre und Tänze wirkungsvoll zu unterbrechen. Chor und Tanz bildeten integrierende Teile der Handlung. Dadurch kamen Lullys Opern dem Ideal der antiken Tragödie gewissermaßen noch näher als die der Florentiner. Lullys Ouvertürenform, die aus einer pathetischen Einleitung und einem lebhaften fugierten Satze bestand, an dessen Schluß die Einleitung meistens wiederkehrte, hat als Französische Ouvertüre in Deutschland, auch in den großen Instrumentalformen außerhalb der Oper, besonders viel Verbreitung gefunden und sich bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinein erhalten, wo sie allmählich der italienischen Ouvertüre (Sinfonia) weichen mußte, deren Schöpfer Alessandro Scarlatti ist (vgl. S. 56).

Lullys Werke haben ungefähr ein Jahrhundert lang die französische Oper beherrscht. Seine unmittelbaren Schüler und nächsten Nachfolger reichen nicht an seine Bedeutung hinan. Von den Opern des Pascal Colasse (1649—1709) hatten nur Les noces de Thétis et de Pélée (1689) einigen Erfolg. Der Komponist suchte später nach dem „Stein der Weisen" und verfiel schließlich in geistige Umnachtung. — Der 1660 zu Aix in der Provence geborene und 1744 als Hofkapellmeister in Versailles gestorbene



Jean Baptiste de Lully.
Nach einem Kupferstiche von E. Desrochers.

André Campra war der bedeutendste Opernkomponist in der Zeit zwischen Lully und Rameau, er besaß eine schöne musikalische Erfindungsgabe und die Fähigkeit zu charakterisieren. Seine Opern litten aber unter den mangelhaften Textbüchern. — Sein Schüler, der Kardinal André Destouches (1672—1749), hatte mit seiner ersten Oper Issé, die er als Autodidakt geschrieben hatte, größeren Erfolg als mit seinen späteren Werken, stand aber bei Ludwig XIV. hoch in Gunst. — Henri Desmarets (1662—1741) ist mehr durch seine romantische Heirat und den sich daran knüpfenden Prozeß als durch seine Opern berühmt geworden.

Die französische Oper wäre verflacht, hätte sie nicht in Jean Philippe Rameau (geb. 25. September 1683 zu Dijon, gest. 12. September 1764 zu Paris) ihren zweiten großen Meister gefunden. Die Hauptbedeutung Rameaus für die Musikgeschichte liegt allerdings mehr in seinen theoretischen Werken, durch die er zum Begründer der modernen Harmonielehre wurde, und in seiner Klaviermusik. Wie er lange zu kämpfen hatte, bis er endlich in Paris festen Fuß fassen konnte, so öffneten sich ihm auch die Tore der Großen Oper erst spät, nachdem er in dem Generalpächter La Popelinière einen einflußreichen Mäcen gewonnen hatte. Er war schon fünfzig Jahre alt, als im Jahre 1733, nachdem seine Oper Samson des biblischen Stoffes wegen abgewiesen worden war, sein Hippolyte et Aricie in Szene ging. Der Erfolg der Oper war nicht unbestritten; Parteien für und wider bildeten sich, und es regnete Pamphlete über Pamphlete. Nach und nach drang aber Rameaus Stil durch und fand allgemeine Anerkennung. Er schuf in den Jahren 1733—1760 eine lange Reihe von Opern, ebenfalls meistens heroischen oder mythologischen Charakters. Rameau schloß sich Lullys Bestrebungen vollständig an, indem er wie dieser den Hauptwert auf das dramatische Pathos legte unter Verschmähung des virtuosen Gesanges, der sich unterdessen zum Übermaß entwickelt hatte. Ein gewisser Einfluß der Italiener auf Rameau ist allerdings unverkennbar, und das war es, was die Zeitgenossen an seinen Opern auszusetzen hatten. Das Wesentliche, worin sich Rameau von seinen Vorgängern unterscheidet, ist die reichere Ausgestaltung des Orchesterpartes. Darin liegt entschieden ein Fortschritt; aber gerade gegen diesen Fortschritt hat sich das Opernpublikum — und nicht nur das französische — immer und immer wieder gesperrt. Man machte Rameau denselben Vorwurf, den man später auch Mozart und in unserem Jahrhundert fast allen fortschrittlichen Opernkomponisten und zuletzt noch am allerheftigsten Richard Wagner gemacht hat, den Vorwurf zu dicker Instrumentation. Das Ohr des Publikums bedarf einer gewissen Zeit, bis es sich an die größere instrumentale Tonfülle im musikalischen Drama gewöhnen kann, bis es die Fähigkeit erlangt, neben dem Gesang auch noch dem in immer reicherem Maße an der Handlung sich beteiligenden Orchester zu folgen. Wenn sich Ohr und Verstand aber einmal an die neuere, reicher ausgestattete Art gewöhnt haben, dann erscheint die ältere nur allzubald ärmlich und uninteressant. Darum veralten auch vielbewunderte musikdramatische Werke viel schneller als die Werke anderer Kunstgattungen, während andererseits die Klagen der konservativeren Elemente über zu aufdringliche Instrumentierung moderner Werke niemals verstummen. Auch das ist gewissermaßen ein Naturgesetz.

Die Entstehung der Opéra comique. — Wenn wir bis jetzt von der französischen Oper sprachen, so hatten wir ausschließlich die ernste

heroische Oper oder, wie sie in Frankreich heißt, die **große Oper** im Auge. Wie in Italien neben der Opera seria als Gegensatz zu dieser die Opera buffa entstand, so machte sich auch in Frankreich eine ähnliche Reaktion gegen die vornehme und gespreizte große Oper geltend. Auch diese Reaktion hatte einen rein volkstümlichen Ursprung und konnte deshalb wirklich belebend auf das französische Opernwesen wirken. An der traditionellen großen Oper war ja allerdings nichts zu ändern; auf dieses von der vor-



Jean Philippe Rameau.
Nach der Zeichnung von J. J. Cassieri gestochen von J. G. Sturm.

nehmen Gesellschaft wie ein Heiligtum behütete Institut konnte eine volkstümliche Bewegung niemals Einfluß gewinnen. Hatte aber die große Oper die eine Seite des französischen Charakters: die Freude an hochtönenden Phrasen und feierlicher Repräsentation zum Ausdruck gebracht, so betätigte sich nun in der neu entstehenden komischen Oper die andere Seite des Nationalcharakters: scharfe Satire und schlagfertiger Witz, die sich — im Gegensatz zu der steifen Grandezza der großen Oper — mit der dem Franzosen angeborenen leichten Grazie verbanden.

Im Jahre 1752 war eine italienische Buffonistentruppe mit Pergolesis Serva padrona und Maestro di musica nach Paris gekommen, die einen

solchen Erfolg hatte, daß ganz Paris sich in zwei Heerlager spaltete: in das der Buffonisten und in das der Antibuffonisten (Verfechter der französischen Nationaloper). Diesem Gastspiel dankt die eigentliche französische Opéra comique ihre Entstehung; denn als diese Truppe Paris nach zwei Jahren wieder verlassen mußte, schrieb, durch die Italiener angeregt, der große Philosoph und Schriftsteller Jean Jacques Rousseau (geb. 28. Juni 1712 zu Genf, gest. 1778 zu Ermenonville bei Paris), der sich vielfach auch auf musikalischem Gebiete versucht hat, das Singspiel Le devin du village (1752), das zuerst bei Hofe und nachher auch an der Oper mit großem Erfolge gegeben wurde, nachdem er schon vorher eifrig für seine Ansichten mit der Feder eingetreten war.



Jean Jacques Rousseau.
Nach dem Stich von E. Guérin.

Rousseau suchte durch das einfache Stück den Stil Lullys und Rameaus zu bekämpfen und im musikalischen Drama den Weg zu größerer Natürlichkeit anzubahnen, indem er gegen den deklamatorischen Stil und für eine natürlichere und volkstümlichere Melodik kämpfte. „Anmut und Süßigkeit auf jeder Seite, fast in jedem Takt, und dann wieder Süßigkeit und Anmut. Hier und da ein etwas schärferer Akzent, einmal sogar ein bißchen Pathos, . . . sonst nie ein Aufschrei der Leidenschaft . . .“ Im Jahre 1775 trat Rousseau mit einer lyrischen Szene Pygmalion erfolgreich hervor, zu der wahrscheinlich Horace Coignet (1736—1821) die Musik schrieb. Insofern dieses Werk aus Rezitativen und durch das Orchester illustrierte Pantomimen in bunter Abwechslung zusammengesetzt ist, bildet es den Ausgangspunkt des Melodramas, dessen erster Gedanke somit Rousseau gehört. Dagegen hatte sein dramatisches Erstlingswerk, eine Ballettoper Les Muses galantes (1747) einen Mißerfolg, wodurch sich vielleicht sein späterer Haß gegen das Ballett erklärt.

Schon ein Jahr nach Rousseaus Devin du village erschien der Einakter Les troqueurs von Antoine d'Auvergne (1713—1797), der insgesamt

elf komische Opern und Ballette schrieb. Ihm folgte der Neapolitaner Egidio Romoaldo Duni (1709—1775), der zuerst italienische Opern komponierte, dann für den Hof von Parma, wo französischer Geschmack herrschte, mit so großem Erfolge französische Opern zu schreiben begann, daß er 1757 nach Paris gehen und dort einer der ersten Vorkämpfer des französischen Singspiels werden konnte. — Zu den fruchtbarsten Komponisten auf dem Gebiete der Opéra comique zählt François André Danican (= Philidor, der weltberühmte Schachspieler; 1726—1795), der jahrzehntelang das Repertoire der komischen Oper durch seine reizvollen und gut instrumentierten Singspiele beherrschte. Hervorzuheben sind: Le sorcier (1764), das erste Stück, bei dem in Paris ein Komponist herausgerufen wurde, ferner Tom Jones (1765) mit der für die damalige Zeit unerhörten Neuerung eines a capella-Quartettes, und Ernelinde, princesse de Norvège (1767), das als Philidors bedeutendstes Werk gilt und (1769) unter dem Namen Sandomir, prince de Danemark in umgearbeiteter Form beispiellose Triumphe errang. — Mit ihm wetteiferte Nicolas Dalayrac (1753—1809), der in knapp drei Jahrzehnten gegen 60 Opern — darunter das neuerdings wieder mehrfach zur Aufführung gelangende liebenswürdige Werkchen Les deux petits Savoyards — schrieb. — Auch Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817) ist als Schöpfer einer Reihe melodischer und graziöser Werke zu nennen. Die außerordentlich beifällige Aufnahme, die 1777 sein Felix hatte, scheint Monsigny besorgt gemacht zu haben, es müsse nun bergab gehen, so daß er die Feder aus der Hand legte und keine Note mehr schrieb. Doch den Ruhm all dieser Komponisten überstrahlte der geniale André Erneste Modeste Grétry (geb. 8. Februar 1742 in Lüttich, gest. 24. September 1813 in Montmorency bei Paris), der Molière der Musik, wie man ihn genannt hat.



François André Danican Philidor.
Nach einem gleichzeitigen Kupferstich.

Grétry war der Sohn eines armen Musikers. Er erhielt in seiner Vaterstadt Lüttich geregelten Unterricht, war aber zu ungeduldig, um strengere Studien zu machen. Auch in Rom, wohin er sich zu seiner ferneren Ausbildung begeben hatte, vermochte er dem Kontrapunkt keinen Geschmack abzugewinnen. Er sah bald ein, daß das Feld seiner Tätigkeit nicht die Kirche, sondern das Theater sei, und hielt sich mehr an die lebenslustige und leichtbewegliche Oper. Mit einem für eine römische Bühne geschriebenen Intermezzo La vendemmiatrice (Die Winzerin; 1765) hatte er hübschen Erfolg. Von dort begab er sich 1767 nach Genf, wo seine Isabelle et Gertrude aufgeführt wurde, und alsdann auf Voltaires Rat nach Paris. Hier hatte er anfangs mit Schwierigkeiten zu kämpfen; doch errang er 1768 mit Le Huron an der komischen Oper einen entschiedenen Erfolg. Er schrieb nun in den folgenden vierzig Jahren über fünfzig dramatische Werke, teils für die große, teils für die komische Oper, doch hatte er mit letzterer im ganzen mehr Glück als mit ersterer. Große Popularität erlangte schon 1769 Le tableau parlant, eine seiner besten Opern. Auch sein Richard Coeur-de-Lion und La Caravane du Caïre (beide 1784), deren Text der Graf von Provence (der nachmalige König Ludwig XVIII.) verfaßt hatte, waren sehr beliebt. Richard Löwenherz hat sich bis heute auf den französischen Bühnen gehalten und ist seinerzeit wie sein Raoul Barbe-Bleu (Blaubart) auch in Deutschland viel gegeben worden. Während der Revolution schrieb er vier Revolutionsopern: Joseph Barra, Callias, Denys le tyran, La fête de la raison. Seine Grundsätze, die er in den Mémoires ou essais sur la musique (1789; deutsch [1800] von Spazier) eingehend entwickelt hat, berühren sich vielfach mit denen Glucks. Ein anderes Werk Grétrys: Réflexions d'un solitaire galt bisher als verloren. Erst im Jahre 1908 wurde es durch den als Komponist und besonders als Musikschriftsteller (namentlich über Wagner) bekannten Archivar der Großen Oper in Paris, Charles Malherbe, aufgefunden, liegt aber noch nicht gedruckt vor.

Grétry, dessen Werke auch auf das Ausland großen Einfluß gewannen, gehört noch zur älteren französischen Oper, steht aber bereits an der Pforte der neuen Zeit und des neunzehnten Jahrhunderts. Boieldieu, Auber und Adam sind seine Erben. Ebenso steht Niccolò Isouard (1775—1818), ein geborener Malteser, der zuerst italienische Opern schrieb und 1799 nach Paris kam, wo er mit Boieldieu konkurrierte, eigentlich schon auf dem Boden des neunzehnten Jahrhunderts. Sein erfolgreichstes Werk ist Cendrillon (Aschenbrödel), seine besten Opern sind Joconde und Jeannot et Colline.

Die Opéra comique war sowohl bei der italienischen Oper wie bei der großen Oper in die Schule gegangen. Die verschiedenen Stile durchdrangen sich gegenseitig. Neben die primitiven coupletartigen Gesangseinlagen (Vaudevilles*), d. i. der Name für französische Volkslieder mit

*) Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Vaudeville ist bis heute noch nicht einwandfrei nachgewiesen. Das Wort läßt sich bis in das Jahr 1507 zurückverfolgen; damals war die Schreibart vaul (oder vaux) de ville. Man hat versucht das vaul (vaux) von valoir (lat. valere) = gelten, wert sein, herzuleiten; demnach würde also vaul (vaux) de ville „Liebling der Stadt" bedeuten. Später (um 1570) kam daneben auch die Schreibweise voix (voie) de ville, d. h. Stimme der Stadt, auf; darunter wären die kadenzierten Rufe der Marktschreier und der ihre Waren anpreisenden Verkäufer zu verstehen. Zu dieser Erklärung mag die derbkomische Motette von Clement Jannequin Voulez vous ouyr les cris de Paris (1529) verleitet haben, worin der Komponist in ergötzlicher Weise die Stimmen der Verkäufer und Ausrufer nachahmt. Eine dritte Erklärung leitet das Wort von vau de vire ab. Mit vau de vire sollen die satirischen Lieder eines Walkmüllers namens Olivier Basselin oder Bachelin aus Vau

satirischer Tendenz, der in einem knappen Refrain zum Ausdruck kommt) trat als Ausdruck der lyrischen Stimmung das volkstümliche Lied, die Romanze. Sogar die Arie fand Eingang, aber seltener in der feierlich steifen Form der Da capo-Arie als in den leichteren und beweglicheren Formen des Rondos, der Kavatine und des einfachen Liedes. Auch



André Erneste Modeste Grétry.

Ensemblesätze und Chorlied erschienen. Das langweilige Rezitativ mußte einem geistreich pointierten Prosadialog weichen, das Ballett war gänzlich ausgeschlossen. Mit der Zeit näherten sich die beiden Formen der großen und der komischen Oper einander immer mehr. Am Anfang

de Vire in der Normandie bezeichnet worden sein. — Wir möchten hier eine einfachere Ableitung des Wortes vorschlagen, auf die wir noch nirgends gestoßen sind, die aber wenigstens ebensoviel Wahrscheinlichkeit für sich haben dürfte, als die drei angeführten. Wir möchten die erste Silbe des Wortes vom lateinischen vallum = Ringwall, Befestigungswall, ableiten. Vallum ergibt im Akkusativ Singularis (der Akkusativ ist die einzige im Neufranzösischen beharrende Kasusform; alle neufranzösischen Hauptwörter sind demnach ursprünglich Akkusative), ganz gleich wie das lat. vallem, von vallis, im Französischen val oder, in Zusammensetzungen, vau (wie in Vaucluse statt Valcluse). Ebenso

des neunzehnten Jahrhunderts bildete das Hauptunterscheidungszeichen zwischen beiden eigentlich nur noch der rein äußerliche Umstand, daß in der großen Oper ausschließlich gesungen und getanzt, in der komischen dagegen gesungen und gesprochen wurde. Die komische Oper hatte wieder alle Geister der französischen Grazie und des französischen Esprit geweckt: was langweilig, steif und altmodisch war, blieb aus ihr verbannt; dadurch wirkte sie auch wieder belebend und verjüngend auf die große Oper zurück, die inzwischen durch Glucks Reformen aus den Fesseln einer überlebten Tradition und von den Banden der Unnatur erlöst worden war.

Das deutsche Singspiel und das Melodrama. — Gerade in jener Zeit, in der die ältere Opéra comique entstand und zur Blüte gelangte, d. h. in jener Epoche, die sich von der Regierung Ludwigs XIV. bis zur Französischen Revolution erstreckt, waren die Franzosen unstreitig die tonangebende Nation in Europa. Ihre Kunst, ihre Literatur, ihre Moden wurden überall und am allereifrigsten in Deutschland nachgeahmt. So konnte auch die französische komische Oper nicht ohne Wirkung auf das Ausland bleiben. Man nahm sie um so lieber auf, als sie das Sehnen der Zeit nach Rückkehr zur Natur zu befriedigen schien und in gewissem Sinne als eine Reaktion gegen die immer mehr verknöchernde italienische Oper gelten konnte. In Italien selbst konnte sie ja allerdings gegen die einheimische Opera buffa nicht viel ausrichten, wenn auch die besseren italienischen Buffonisten, wie Piccini, Cimarosa und Paësiello, manchen alten Zopf unter französischem Einfluß ablegten; aber in Deutschland, wo die italienische Oper trotz ihrer Alleinherrschaft doch niemals im eigentlichen Sinne ins Volk gedrungen war, mußte die komische Oper den Sinn für ein nationales, volkstümliches Musikdrama wieder wecken. Die italienische Oper, auch die Opera buffa, war in Deutschland eine Ergötzlichkeit für die Ge-

entsteht cheval aus caballum; in Zusammensetzungen gleichfalls chevau z. B. chevauléger. In der im Neufranzösischen nicht mehr gebräuchlichen Form des Nominativ Singularis würde es vaux lauten (von einem verdorbenen lateinischen Nominativ vallus). Damit hätten wir die beiden Schreibweisen: die jetzige Vaudeville und die ältere Vaux de ville (alter Nominativ Singularis). Das Vaudeville wäre demnach die Befestigung der Stadt, der Wall, die Stadtmauer, wo das geringe Volk wohnte und sich erlustigte. Die Chansons du Vaudeville wären also Lieder, wie man sie an der Mauer draußen sang, oder auch vor der Mauer, vor den Toren, weil sie in der Stadt verboten waren. Vor den Toren, am Mauerring, schlugen auch die Fahrenden ihre fliegenden Schaubühnen auf, besonders an Sonn- und Feiertagen; denn hier wurden ihnen von den Behörden weniger Schwierigkeiten gemacht als im eigentlichen Stadtbezirk, hier herrschte wohl auch mehr Redefreiheit. Das Volk strömte nun hinaus und brachte dann die witzigen, oft recht gepfefferten Chansons du Vaudeville, die Lieder von der Stadtmauer, in die Stadt selbst hinein und sang sie auf den Straßen. Der Name der Örtlichkeit ging schließlich auf die Bühne und ihre Produkte über. Ein Théâtre du vaudeville wäre demnach nichts anderes als ein Vorstadttheater, und das entspricht dem Sinne der Sache vollkommen. Schließlich rückten aber auch die Vorstädte in die Stadt. Das Vaudeville wurde salonfähig, und 1791 erhielt Paris ein ständiges Vaudeville-Theater.

bildeten und Vornehmen, konnte deshalb auch italienisch gesungen werden; die gebildeten Musikfreunde verstanden genügend italienisch, um folgen zu können. Überdies war der Text neben der Kunst der Sänger und Sängerinnen zu völliger Bedeutungslosigkeit zusammengeschrumpft, so daß es schließlich ganz gleichgültig war, ob man die Worte verstand oder nicht. Anders in der Opéra comique. Die französische Sprache war damals in Deutschland unter den Gebildeten noch verbreiteter als die italienische. Aber die komische Oper wandte sich nicht nur an die Vornehmen, sie wandte sich ans Volk. Zudem kam hier sehr viel auf den Text an; man mußte die witzige Rede und Gegenrede verstehen, wenn das Stück wirken sollte. Darum mußten die französischen komischen Opern, wenn sie in Deutschland gegeben wurden, fast immer erst ins Deutsche übersetzt werden. Dadurch gewöhnte man sich überhaupt wieder daran, in deutschen Lauten auf der Bühne singen zu hören, und die Vorbilder regten zum Nachschaffen ähnlicher deutscher Stücke an. Man komponierte nach dem Französischen bearbeitete Textbücher neu und dichtete schließlich auch eigene. Doch sehen wir in der größeren Mehrzahl der deutschen Singspiele die Stoffe der französischen komischen Oper wiederkehren. Ein Beweis, daß die Anregung damals von Frankreich ausging.

Das Singspiel ist eigentlich die nationale Form des deutschen musikalischen Dramas. Schon die ersten deutschen Versuche auf dem Gebiete der Oper, Stadens Seelewig, Theiles Adam und Eva, ferner die Opern Sigismund Kussers, Reinhard Keisers, Matthesons, Telemanns und Händels waren eigentlich mehr Singspiele gewesen, und die deutsche Oper würde sich ohne die italienische Invasion in diesem Sinne weiter entwickelt haben. Die Anregung, die nun von auswärts kam, fiel daher auf günstigen Boden; doch vereinfachte sich die schon weiter ausgebildete Opéra comique in Deutschland wieder zum Singspiel oder zur Operette (d. h. kleine Oper), wie man das Singspiel damals auch schon nannte. Sein Schöpfer ist Johann Adam Hiller.

Johann Adam Hiller (geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz; gest. 16. Juni 1804 zu Leipzig), der frühverwaiste Sohn eines Kantors, erhielt seine erste Ausbildung in Görlitz und dann auf der Kreuzschule zu Dresden. Im Jahre 1751 bezog er die Universität Leipzig, um Rechtswissenschaft zu studieren; seinen Lebensunterhalt erwarb er sich durch Musikunterricht, als Flötist und als Sänger. Durch Gellert wurde er an den Grafen Brühl empfohlen, der ihn 1754 als Hauslehrer nach Dresden berief. Doch kehrte er bereits 1758 in Begleitung seines Zöglings wieder nach Leipzig zurück, das fortan sein ständiger Wohnsitz wurde. Im Jahre 1763 rief er auf eigenes Risiko die durch den Siebenjährigen Krieg eine Zeitlang unterbrochenen Abonnementskonzerte wieder ins Leben und leitete sie bis zum Jahre 1781, wo sie in den Saal des alten Gewandhauses verlegt wurden. Im Jahre 1789 wurde er als Nachfolger von Johann Friedrich Doles (1715—1797) zum Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule ernannt. Dieses Amt verwaltete er bis zum Jahre 1801, dann trat er infolge zunehmender Altersschwäche zurück.

Die Anregung zur Komposition seines ersten Singspiels erhielt Hiller durch ein englisches Stück, nämlich durch die um das Jahr 1731 in England Furore machende Ballad farce: The Devil to pay (Der Teufel ist los) von Charles Coffey mit Coupleteinlagen (Ballads) verschiedener Komponisten. Das Stück, das in zwei Teile zerfiel: I. The wives metamorphosed (Die verwandelten Weiber), II. The merry cobbler (Der lustige Schuster) wurde 1743 in Berlin mit den englischen Melodien gegeben. Später (1752) wurde es von Christian Felix Weiße (1726—1804) bearbeitet und der erste Teil von der Kochschen Schauspielertruppe mit Musik von einem gewissen Standfuß in Leipzig aufgeführt. Hier lernte es Hiller kennen und komponierte 1766 den ersten und 1768 den zweiten Teil neu, behielt aber einige Lieder von Standfuß bei. Der Erfolg, den das Stück hatte, zeitigte in den nächsten Jahren eine große Reihe von Singspielen, von denen Lisuart und Dariolette, Lottchen am Hofe, Die Liebe auf dem Lande und Die beiden Geizigen, ferner Der Dorfbarbier, Die Jagd, Der Erntekranz, Die Jubelhochzeit die bekanntesten sind. Die meisten Texte zu seinen Singspielen dichtete oder bearbeitete Christian Felix Weiße, der von den Klassikern seiner kritischen Leisetreterei und Achselträgerei wegen vielfach verspottete Herausgeber des Kinderfreundes, der aber mit großem Geschick populär zu schreiben verstand und sich an Hillers Art vortrefflich anzupassen wußte. Bemerkenswert ist Hiller noch als Herausgeber der ersten wirklichen Musikzeitschrift (Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend [1766—1770]).

Obgleich Hiller einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit war, suchte er in seinen Singspielen möglichst volkstümlich zu schreiben. Er tat das nicht nur dem praktischen Theaterdirektor Koch zuliebe, der es gern sah, wenn das Publikum die Lieder des Singspieles gleich nachträllerte, sondern aus eigenen prinzipiellen Erwägungen. Die einfachen Lieder sollten natürlich und wahr wirken. Darum legte er diese einfachen Liedersätzchen den Leuten aus dem Volke, die in seinen Stücken auftraten, in den Mund, während er die Gebildeten und Standespersonen Arien singen ließ. Die steifstelzigen Arien erhalten in dieser Umgebung einen parodistischen Beigeschmack, der durchaus beabsichtigt ist und von Hiller selbst theoretisch begründet wurde. Daß dieser übrigens durch seine Singspiele auch direkt bildend auf das Volk wirken wollte und den Wunsch hegte, daß die Lieder aus seinen Stücken fleißig nachgesungen werden sollten, das gesteht er in der Vorrede zu seinen unter dem Titel „Komische Oper" 1778 erschienenen Singspielen selbst ein. Übrigens empfing Goethe — der von jeher für das Singspiel großes Interesse zeigte — durch ihn Anregung zu seinen im Volkston gehaltenen lyrischen Gedichten, und da gerade die Goethesche Lyrik wiederum die Liederkomponisten mächtig anregte, so sehen wir, daß der später so üppig blühende deutsche Liederfrühling eigentlich von dem Singspiel des achtzehnten Jahrhunderts seinen Ausgang nahm.

Singspiele in Hillers Art und Weise komponierten u. a. der Gothaische Hofkapellmeister Georg Benda (vgl. S. 106); der Weimarische Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf (1735—1792); Anton Schweitzer (1737 bis 1787); Johann André (1741—1799), der Begründer des berühmten Musikverlags in Offenbach, der Goethes Singspiele Erwin und Elmire



Johann Adam Hiller.
Nach dem Gemälde von Anton Graff in der Universitätsbibliothek zu Leipzig.

und Claudine von Villabella komponierte, sowie eins nach einer eigenen Dichtung, das den Titel Der Töpfer führt; Franz Andreas Holly (1747 bis 1783); Christian Gottlob Neefe (1748—1798), der in Leipzig Hillers Schüler gewesen war und später in Bonn Beethovens Lehrer wurde. Nicht zu vergessen ist auch Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), der ebenfalls Goethesche Singspiele und zudem noch viele Lieder des großen Dichters in Musik setzte, daneben aber auch italienische, deutsche und französische Opern im Zeitgeschmack schrieb.

Die eifrigste Pflege fand das Singspiel in der gemütlichen, sangesfrohen Kaiserstadt an der Donau, die bis heute der Mittelpunkt des modernen Singspieles, der Operette, geblieben ist. Haydn (Der krumme Teufel nach dem Diable boiteux von Lesage, komponiert 1751) und Mozart (Bastien und Bastienne) haben dem Singspiel ihren Tribut entrichtet; aber auch Gluck komponierte eine ganze Reihe französischer Singspiele in Wien. In der Wiener Oper herrschten die Italiener unumschränkt, in den Volkstheatern dagegen wurde das deutsche Singspiel, allerdings in seiner ursprünglichsten und derbsten Form, belacht. Daneben fehlte es aber auch nicht an Bestrebungen, das volkstümliche Singspiel zu heben und womöglich zu einer deutschen Oper zu entwickeln. Kaiser Joseph II., der solche Pläne — mehr aus politischen Gründen als aus künstlerischer Liebhaberei — wohlwollend zu fördern suchte, hatte 1778 ein Nationalsingspieltheater gegründet und mit dem Singspiel Die Bergknappen des damals beliebten Singspielkomponisten Ignaz Umlauf (1756—1796) eröffnen lassen. Diese Tat Kaiser Josephs II. sollte die reichsten Zinsen tragen, denn sie bescherte uns Mozarts „Entführung aus dem Serail".

Weitaus der bedeutendste unter den Wiener Singspielkomponisten, den wir, wenn auch nicht der Zeit, so doch seinem Stil und seiner Schreibweise nach, noch zur vormozartischen Periode rechnen müssen, war Karl Ditters von Dittersdorf (geb. 2. November 1739 zu Wien, gest. 31. Oktober 1799 auf Schloß Rothlhotta bei Neuhaus), der Schöpfer der deutschen komischen Oper.

Dittersdorf, der schon als Knabe ein fertiger Violinist war, kam als Page zum Generalfeldzeugmeister Prinz Joseph von Hildburghausen, der in jeder Weise aufs beste für seine Erziehung sorgte und ihn sogar im edlen Weidwerk und in allen ritterlichen Künsten unterrichten ließ. Er wirkte dann einige Zeit im Orchester der Hofoper mit und nahm später Dienste beim Bischof von Großwardein und schließlich beim Grafen Schaffgotsch, Fürstbischof von Breslau, dessen Hoforchester er leitete. 1773 wurde er in den Adelsstand erhoben (daher: von Dittersdorf), wurde dann zum Forstmeister des Fürstenums Neiße und schließlich zum Amtshauptmann in Freienwaldau ernannt. Trotz eines in jeder Beziehung erfolgreichen Lebens starb er in dürftigen Verhältnissen auf dem Gute eines Freundes. Dittersdorf war ein außergewöhnlich begabter Musiker, der nicht nur im Singspiel, sondern auch in der Instrumentalmusik Tüchtiges geleistet hat. Als dramatischer Komponist verfügte er über eine leichte, wenn auch nicht allzureiche Erfindungsgabe, über gefällige Melodik und über ein nicht gewöhnliches Talent zum Charakterisieren, das besonders stark nach der Seite des Derbkomischen ausgebildet war. Er stattete das Singspiel mit wirkungsvollen Ensembleszenen und gut aufgebauten Finales aus und erweiterte es so mehr und mehr zur eigentlichen komischen Oper. Unter seinen dramatischen Werken steht die fast gleichzeitig mit Mozarts Figaro erschienene Oper Der Apotheker und der Doktor (1786) obenan. Das Werk wurde überall mit dem größten Beifall gegeben und verschaffte seinem Schöpfer eine Popularität, wie sie damals weder Haydn noch Mozart besaßen. Die Oper hat sich bis in unsere Zeit auf dem Repertoire gehalten — wohl als letzter Rest der ganzen vormozartischen Singspielherrlichkeit — und ist heute noch als ein gemütliches Genrebild aus dem altwienerischen Spießbürgerleben sehr ergötzlich anzusehen. Die übrigen Opern Dittersdorfs sind längst vergessen.

Während Dittersdorf das Singspiel zu einer deutschen komischen Oper auszugestalten suchte, blühte es in seiner alten volkstümlichen Art an den Vorstadtbühnen: dem Leopoldstädter Theater, dem Marinellischen Theater, dem Theater auf der Wieden. Hier trieb noch Kasperl seine derben Späße mit dem stets dankbaren Publikum; halb verschollene Reminiszenzen an alte religiöse Mysterienspiele, Mirakel und Heiligenlegenden gingen dort als toller Hexenspuk und glänzender Feenzauber auf den Brettern um und befriedigten den unausrottbaren Hang des Volkes nach dem Wunderbaren und Übernatürlichen. Es ist eine merkwürdige Gesellschaft, in die wir da geraten: Kasperletheater, Maschinenkomödien, Feenopern und Zauberpossen; mitten unter diesen halb rohen, halb läppischen Gebilden werden wir aber eines der schönsten und edelsten Werke deutscher Kunst erblühen sehen: Mozarts „Zauberflöte". — Für diese Bühnen schrieb Wenzel Müller (1767—1835) u. a. die Opern Alpenkönig und Menschenfeind und Die Teufelsmühle, ein Werk, das noch das Entzücken unserer eigenen Großväter bildete, die über den mit einem Kranz von Würsten behangenen Knappen Rochus Pumpernickel Tränen lachen konnten. Für diese Bühnen komponierte auch der brave Johann Schenk (1753—1836) eine ganze Reihe Singspiele, unter denen Der Dorfbarbier, der sich durch seine gesunde Komik lange Zeit auf volkstümlichen Bühnen gehalten hat, das erfolgreichste und bekannteste ist. Zu erwähnen sind noch Joseph Weigl (1766—1846) mit der lange Zeit außerordentlich populären „Schweizerfamilie", und Ferdinand Kauer (1751—1831), der Komponist des vielgespielten und allbeliebten „Donauweibchen".



Karl Ditters von Dittersdorf.

Ferdinand Kauer schrieb ungefähr 200 Singspiele, kam aber schließlich aus der Mode und wirkte in seinem Alter als Bratschist am Leopoldstädter Theater, wo er früher als Komponist Triumphe gefeiert hatte. — Ein Gemisch von Hausbackenheit und Sentimen-

talität zeichnet die Opern von Joseph Weigl aus. Sein Vater war Violinist in der Kapelle des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt gewesen. Er selbst war Schüler von Albrechtsberger und von Salieri, nach dessen Tode er die zweite Hofkapellmeisterstelle in Wien erhielt. Von seinen (etwa 30) Opern hat sich Die Schweizerfamilie, die mit ihrem rührseligen Ton der Zeitstimmung und dem Empfinden des Mittelstandes so recht entsprach, am längsten erhalten. Doch ist den Melodien Weigls, besonders seinen liedartigen Sätzen, eine gewisse volkstümliche Frische nicht abzusprechen. In seinen letzten Jahren widmete er sich fast ganz der Kirchenmusik.

Die letztgenannten Komponisten und Stücke gehören der Zeit nach teilweise schon dem neunzehnten Jahrhundert an; ihrem Wesen nach aber müssen sie noch zum achtzehnten gerechnet werden.

Eines der eigenartigsten Gebilde auf dem Gebiete des musikalischen Dramas am Ende des achtzehnten Jahrhunderts war das Melodrama. Wir haben schon erwähnt, daß Jean Jacques Rousseau 1775 in Paris eine lyrische Szene „Pygmalion" zur Aufführung brachte und ihm deshalb der erste Gedanke dieses Genres, in welchem der Gesang völlig dem gesprochenen Worte weicht und die Musik nur die Deklamation zu begleiten hat, zugeschrieben wird. Während aber bei Rousseau die Musik sich nur auf die Pantomimen, die sie musikalisch illustriert, beschränkt, geht Georg Benda einen Schritt weiter, indem er die Rede öfter durch kurze Zwischensätze unterbricht, die nicht nur der pantomimischen Begleitung, sondern meist der musikalischen Untermalung der vorhergehenden oder folgenden Worte dienen. Georg Benda ist somit der Schöpfer des Melodramas, wie wir es heute kennen.

Georg Benda (geb. 30. Juni 1722 zu Altbenatky, gest. 6. November 1795 zu Köstritz), ein geschickter und vielseitig gebildeter Musiker, war seit 1750 Hofkapellmeister in Gotha. Er hatte auf Veranlassung des Herzogs Italien bereist und schrieb in den siebziger Jahren beliebte Singspiele im Stile Hillers. Als die Seylersche Truppe in Weimar Vorstellungen gab, wurde u. a. der Rousseausche Pygmalion mit einer neuen Musik von Anton Schweitzer (vergl. S. 102) aufgeführt (1774). Die glänzende Rolle des Pygmalion veranlaßte den Bühnenschriftsteller Johann Christian Brandes, seiner Frau, die in der Seylerschen Truppe mitwirkte, eine ähnliche Paraderolle zu schreiben. Er wählte hierzu den damals schon übermäßig vergewaltigten Ariadnestoff, mit dessen Komposition im Sinne des Pygmalion er Schweitzer betraute; dieser nahm die Komposition auch in Angriff, konnte sie aber nicht zu Ende führen, weil ihm vom Hofe der Auftrag wurde, Wielands Alceste zu komponieren; den bereits fertigen Teil der Musik nahm Schweitzer in die neue Oper herüber. Dieser Versuch, außerhalb Rousseaus Bahnen etwas Neues zu schaffen, verlief also im Sande. Als Mitte des Jahres 1774 das Weimarer Theater abbrannte, zog die Seylersche Truppe nach Gotha, wo sie bald in nähere Beziehungen zu dem herzoglichen Hofkapellmeister Georg Benda trat. Brandes las diesem den Text vor, der Bendas größten Beifall fand, so daß er sich sofort erbot, die Musik dazu zu schreiben. Der Versuch gelang über Erwarten, und die „Ariadne auf Naxos" hatte einen großen Erfolg (Januar 1775). Benda ließ ihr die weiteren Melodramen Medea (schon im Mai 1775), den Pygmalion Rousseaus (1779) und (ebenfalls 1779) Theone folgen. Dieses letztere Melodrama ist das schwächste von allen vier Werken; es wurde später von unbekannter Hand überarbeitet und unter dem neuen Titel Almansor und Nadine viel gespielt.

Bendas Melodramen fanden bald Nachahmer. Der bedeutendste unter ihnen ist Christian Gottlob Neefe (vgl. S. 284) mit dem Monodrama Sophonisbe. Weiterhin schließen sich u. a. an Johann Friedrich Reichardt (vgl. S. 103) mit Ino, Cephalus und Procris (1777) und Der Tod des Herkules (1802) und — in größerem Abstande — Peter Winter (vgl. S. 406), Siegmund Freiherr von Seckendorff (1744—1785) und Carl Eberwein (1786—1855), die letzten beiden mit Goethes Proserpina.



Georg Benda.

Das Melodrama erscheint uns heute als eine wenig künstlerische Zwitterform, die allenfalls im Verlaufe eines größeren Kunstwerkes (Schauspiel oder Oper, z. B. in der Kerkerszene des „Fidelio") an gewissen Stellen angebracht und von guter Wirkung sein kann, als selbständige Form aber stets etwas Halbes bleiben muß, nicht Fleisch und nicht Fisch, da sich Musik und Deklamation nicht völlig durchdringen und oft mehr stören als sich gegenseitig heben. So sagt Maas (Nachträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste) sehr treffend: „... der mündliche Ausdruck, der so lebhaft ist, daß er zum musikalischen Tone wird, ist doch nicht so lebhaft,

daß er zum Tone wird in der Deklamation. Das ist widersinnig, und es ist keine Einheit vorhanden." Wenn wir aber die Erscheinung des Melodramas im Rahmen der damaligen Zeit betrachten, so dürfen wir nicht so leichthin darüber absprechen. Das Melodrama entstand im Ringen nach größtmöglicher Naturwahrheit, das einen charakteristischen Zug jener Zeit bildete. Der unwahre Ausdruck der Arienmelodie und des stilisierten Rezitativs sollte durch die natürliche Deklamation ersetzt werden. Das Wort, die Dichtung sollte in der Oper wieder zur Herrschaft gelangen, ähnlich wie es seinerzeit die Florentiner Camerata angestrebt hatte, womöglich in noch vollkommenerer Weise; die Musik sollte wieder zur Dienerin der Dichtkunst werden. Es ist im Grunde der alte Kampf, der die Geschichte der Oper von Anfang bis zu Ende durchzieht, der Kampf zwischen Wort und Ton, und diesmal sollte durch eine kühne, allzu kühne Operation die Herrschaft des Tones gebrochen werden, indem man den damaligen Tyrannen der Oper, den Sänger, aus dem musikalischen Drama verbannte und ihn durch den, wenigstens für den Musiker, weniger gefährlichen Schauspieler zu ersetzen suchte. Man wollte statt der langweiligen und abgebrochenen Handlung der italienischen Schablonenoper wieder ein packendes Drama auf der musikalischen Bühne sehen, das in erster Linie durch sich selber zu interessieren vermochte und durch die begleitende Musik, die — was auch schon Rousseau gefordert hatte — möglichst innigen Anteil an der Handlung nehmen sollte, gehoben und gleichsam in die Sphären eines höheren Daseins gerückt würde. Daß die besten Geister der Zeit Bendas Melodramen in diesem Sinne auffaßten, beweist das begeisterte Urteil, das Mozart in einem Schreiben an seinen Vater darüber fällte. Er findet die Medea und die Ariadne auf Naxos „beide wahrhaftig fürtrefflich" und sagt: „ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe". Die Begeisterung Mozarts kann uns kaum überraschen, wenn wir bedenken, daß auch das heißeste Streben dieses Meisters von jeher darauf gerichtet war, aus der Oper ein wahrhaftiges musikalisches Drama zu gestalten. Sein überlegenes Genie ließ ihn dann aber die Zauberformel finden, wodurch er beiden, dem Text und der Musik, in gleicher Weise zu ihrem Rechte verhelfen konnte und als erster und einziger den Jahrhunderte alten Streit zwischen Wort und Ton durch das schönste Gleichgewicht beider beizulegen vermochte.

Benda wurde bei der Schöpfung seiner Melodramen entschieden von einem richtigen Gefühle geleitet, und darum verdient auch er unter den Vorläufern der neuen Kunst einen Ehrenplatz. Aber er ging zu weit, seine Kur war zu radikal; das gesuchte Gesamtkunstwerk löste sich in seine Bestandteile auf. Im Jahre vorher aber, da Benda seine „Ariadne auf Naxos" aufführte, hatte bereits ein anderer, nach gleichen Zielen strebender deutscher Meister die Tat vollbracht, die dem weiteren Verfall der Opern steuern

und die Schöpfung eines wirklichen Musikdramas anbahnen sollte: Glucks „Iphigenie in Aulis" war in Paris in Szene gegangen.

Glucks Opernreform. — Das, was wir unter dem Begriff Oper (im weitesten Sinne genommen) zusammenfassen, das musikalische Drama der Neuzeit, ist nicht die Schöpfung eines einzelnen, nicht einmal die Schöpfung einer einzigen Nation, sondern der künstlerische Niederschlag einer ganzen Kulturepoche. Alle Nationen haben an diesem Werke nach Maßgabe ihrer natürlichen Beanlagung und ihrer künstlerischen Fähigkeiten mitgearbeitet, alle haben wertvolle Bausteine herbeigebracht, und wenn es den großen deutschen Meistern schließlich gelang, das Werk zu krönen, so dürfen wir nicht vergessen, daß sie als die letzten auf dem allgemeinen Werkplatz erschienen sind und teilweise auf den von ihren Vorgängern geschaffenen Fundamenten weiterbauen konnten.

Das Streben aller Musikdramatiker der Neuzeit war im Grunde dasselbe, die gleiche Sehnsucht wohnte in allen und zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Geschichte der Oper hindurch, von den Florentinern bis zu Richard Wagner. Das Idealbild der griechischen Tragödie schwebte allen vor und damit — vielleicht noch unbewußt — das, was den Griechen ihre Tragödie gewesen war: das Ideal eines nationalen, ihre Kultur gleichsam abschließenden und zusammenfassenden Gesamtkunstwerkes, worin sich alle Künste schwesterlich die Hand reichen sollten. Die griechische Tragödie war für ihre Zeit und für die alten Hellenen ein solches Gesamtkunstwerk gewesen; die in ihr vereinigten Einzelkünste: Dichtkunst, Tanz (als lebendige Plastik), Musik und Architektur, hatten alle einen sich gegenseitig entsprechenden und für die Bedürfnisse der damaligen Zeit relativ hohen Entwicklungsstand erreicht, so daß ein in sich harmonisches Gesamtkunstwerk entstehen konnte. Als aber um das Jahr 1600 in Florenz die ersten Versuche auf dem Gebiete der Oper auftauchten, da stand die moderne Kunst und Kultur, wenn wir sie als Ganzes überschauen, eigentlich noch in ihren Anfängen. Wenigstens konnte von einer gleichmäßigen Entwicklung aller Künste, die zu einem modernen Musikdrama zusammenfließen mußten, noch nicht die Rede sein. Wohl war der Sinn für architektonische Formenschönheit wieder mächtig erwacht, wohl hatten Malerei und Plastik, also die dem Musikdrama mehr mittelbar dienenden Künste, einen erstaunlichen Aufschwung genommen und tatsächlich einen Gipfelpunkt erreicht; aber gerade die beiden beim Musikdrama unmittelbar in Betracht kommenden Künste, die Dichtkunst und die Musik (vor allem die so eminent wichtige Instrumentalmusik), lagen noch in ihren Anfängen. Zudem war die Kultur der Renaissance ihrer Natur nach zum großen Teil nicht eigenständig, sondern übernommen, sie war gleichsam künstlich auf die christlich-mittelalterliche Kultur aufgepfropft. Die

Begeisterung für die Antike äußerte sich darin, daß man das Altertum in die Gegenwart hineinziehen wollte, was man in etwas naiver Weise dadurch zu erreichen suchte, daß man sich Gewänder und Requisiten der Antike borgte, daß man nicht nur auf der Bühne, sondern überall im Leben die Antike gleichsam spielte. So erhielt die Renaissance einen stark theatralischen Zug; es war die Zeit der pompösen Aufzüge und farbenprächtigen Maskeraden; dadurch wurde aber auch die Freude am schönen Schein und die Lust an theatralischen Darstellungen aller Art und damit der Boden für das Musikdrama vorbereitet. Die Dichtkunst mußte jedoch erst die Bühne für die Oper schaffen. Darum sehen wir, daß diese überall im Gefolge der literarischen Blütezeit erscheint: am frühesten in Italien, nach dem Zeitalter des Ariost und Tasso, später in Frankreich nach der literarischen Glanzperiode unter Ludwig XIV. und zuletzt in Deutschland im Gefolge der Klassiker. Eine nationale Oper bildete sich demnach in den verschiedenen Ländern jeweils erst dann, wenn die Dichtkunst einen gewissen Höhepunkt erreicht hatte; denn diese war — wir wiederholen es noch einmal — in der Oper das primäre, die Musik das sekundäre Element. Es kam den Gründern und ersten Anregern der Oper bei allen Nationen immer darauf an, vor allen Dingen ein Drama zu schaffen; dieses Drama sollte dann durch das Hinzutreten der Musik in seiner Wirkung erhöht, feierlicher gestaltet und verklärt werden. Eine Oper lediglich um der Musik willen zu schreiben, fiel ursprünglich niemandem ein.

Aber gerade an der Oper hat sich die noch ganz unselbständige weltliche Musik emporgerankt, unter ihrem Schutze ist sie allmählich zur Selbständigkeit herangereift; daß sie dann, sobald sie ein paar selbständige Schritte zu tun vermochte, im Übermut der neuerlangten Fähigkeit den stützenden Stab verächtlich beiseite zu werfen suchte, daß sie sich als die Herrin aufspielte und das Drama nach Kräften knechtete, liegt in der Natur der Sache: von den beiden in der Oper vereinigten Schwesterkünsten interessierte die neuaufblühende, emporstrebende Musik mehr als das absterbende, nach und nach in Schematismus erstarrende poetisch-dramatische Gerüst, das jene mit ihrem üppigen Rankenwerk bald ganz bedeckte. Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst kann sich in der Oper stets nur zu Ungunsten beider einseitig verschieben. Wird die Musik zu Gunsten des Dramas zu stark zurückgesetzt, so daß sie sich nicht mehr frei entfalten kann und notwendig verkümmern muß, so leidet die Musik nicht allein darunter, sondern auch das Drama selber, das in diesem Falle durch die überflüssig erscheinende Musik mehr gestört als gehoben wird und als reines Wortdrama einheitlicher und besser gewirkt hätte, als in Gestalt einer verkümmerten Oper. Erlangt aber die Musik in der Oper das Übergewicht, so entsteht nicht nur ein an Unsinn grenzendes Mißverhältnis, in dem das Drama alle Logik

und Wahrscheinlichkeit verliert, sondern auch die Musik muß darunter leiden, da sie in eine einseitige Entwicklung hineingedrängt wird, einen manierierten, spielerischen Charakter annimmt und, statt durch inneren Gehalt zu wirken, mit Virtuosenkünsten prunkt.

Die ersten italienischen Versuche auf dem Gebiete der Oper waren noch sehr unvollkommen: die musikalischen Ausdrucksmittel, die ja erst durch die Oper und unter ihrem Einflusse geschaffen wurden, fehlten noch beinahe ganz. Psallodierender Einzelgesang und primitivste Instrumentalbegleitung war alles, worüber die ersten Opernkomponisten verfügten, und diese ärmlichen musikalischen Mittel standen in schreiendem Widerspruch mit den überreichen szenischen Künsten, dem Reichtum und der Pracht der Ausstattung. Die Musik war aber trotz allem das Neue und Interessante an diesen Veranstaltungen, sie war die emporstrebende Kunst und lenkte vornehmlich die Aufmerksamkeit auf sich. Wir haben gesehen, wie die Italiener sie hauptsächlich nach der Seite der Melodie und der virtuosen Gesangstechnik hin ausbildeten. Die Melodie war, nachdem der monodische Gesang die alte Polyphonie abgelöst hatte, damals die neue Offenbarung, das neue musikalische Evangelium, sie eroberte die Welt. Diese Überflutung der Welt mit italienischer Melodie wird oft als Verderbnis betrachtet; sie war es auch in bezug auf die Entwicklung des Musikdramas, das durch sie zur Karikatur der italienischen Schablonenoper herabsank. Andrerseits aber war sie auch ein Segen und eine Naturnotwendigkeit. Im deutschen Norden, wo die menschlichen Kehlen sich weniger gefügig zeigen als im sonnigen Süden, ließ die laue Welle des italienischen Gesangs die duftende Blume der Instrumentalmelodie erblühen und förderte dadurch indirekt eine zukünftige Regeneration des Musikdramas. Die Deutschen, die groß waren in Fugen und Kontrapunkten, mußten in dem Melodiebade untertauchen, wenn sie nicht ebenso einseitig in der Polyphonie erstarren wollten, wie die Italiener in der Melodie. Händel selbst, der erste große deutsche Musikdramatiker des achtzehnten Jahrhunderts, hatte diese Notwendigkeit erkannt. Schon er suchte deutsches und italienisches Wesen in seinen Opern zu verschmelzen und wurde dadurch der größte Opernkomponist seiner Zeit, dessen Werke in England, Deutschland, Italien und Frankreich Bewunderung hervorriefen. Doch war damals die Zeit zur Schöpfung eines wirklichen Musikdramas noch nicht reif. Wir haben gesehen, wie Händel, als er seine höchsten dramatischen Inspirationen zu verwirklichen begann, sich damit auf das Gebiet des Oratoriums flüchten mußte.

Erst dem zweiten großen Musikdramatiker des Jahrhunderts, Christoph Wilibald Gluck, war es beschieden, die Oper aus dem öden und unfruchtbaren Virtuosentum zu erretten und zu dem Ideal, von dem sie ursprünglich ausgegangen war, dem dramma per musica wieder zurück-

zuführen. Gluck schuf mit vollem Bewußtsein und in wohlerwogener künstlerischer Absicht die ersten wirklichen Musikdramen. Er erfüllte so das Ideal der alten Florentiner, indem er die in anderthalbhundertjährigem Fortschritt gewonnenen musikalischen Ausdrucksmittel, die auf der Bühne der italienischen Oper zu einer unnatürlichen, dem Zwecke des Kunstwerkes widersprechenden Selbständigkeit gelangt waren, wiederum einfach und schlicht der dramatischen Handlung dienstbar machte.

Händel hatte seine machtvolle Persönlichkeit dem italienischen Virtuosengetriller entgegengesetzt und sogar der italienischen Arie seinen kernigen Charakter aufgezwungen; von dem italienischen Formalismus ist er aber in der Oper niemals losgekommen, vielleicht gerade deshalb, weil er die Kraft in sich fühlte, sein eigenstes Wesen in jeder Form auszudrücken, und ihm die Form als solche darum nur wie eine äußerliche Zufälligkeit erschien. Sie war ihm nur das Gewand, in dem er sich wie alle seine Zeitgenossen bewegte, und dessen etwaige Unbequemlichkeiten er ohne weiteres mit in den Kauf nahm. Gluck war weniger Kraftnatur als Händel; seine besten Werke entsprangen weniger einem überquellenden Gestaltungstrieb als klarer und sorgfältiger Reflexion. Dieser stark ausgeprägte reflektierende Charakterzug befähigte ihn aber — ähnlich wie Lessing — gerade in hohem Maße zu einer Reformarbeit. Über Händel hinausgehen aber konnte Gluck, weil er in seiner Kunst nicht nur deutsches und italienisches Wesen, sondern überdies noch die französische Art verschmolz. Die französische Oper hatte das stärkste nationale Rückgrat besessen, sie war die einzige, die dem italienischen Einfluß nicht unterlag. Auch sie war einseitig in ihrer übertriebenen Betonung des deklamatorischen und rhetorischen Elementes und unnatürlich in ihrer meistens recht unorganischen Verwendung des Tanzes (Balletts). Aber gerade diese Einseitigkeit hatte es verhindert, daß in der französischen Oper die dramatische Handlung dem gleichen jämmerlichen Tiefstand verfiel wie in der italienischen. Zudem war in Frankreich zuerst der Ruf nach Rückkehr zur Natur erklungen und hatte im französischen Singspiel, der Opéra comique, schon Früchte getragen. Die französische Oper bot daher Gluck das natürlichste Fundament für sein Reformwerk. Dieses Reformwerk selber aber ist aus der ganzen bisherigen Entwicklung der Musik und insbesondere aus der verschiedenartigen Entwicklung der Oper in den verschiedenen Ländern herausgewachsen; und Gluck konnte der Träger und Schöpfer dieses Reformwerkes werden, weil in ihm die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, weil er gleichsam die bisherige Entwicklung der Kunst in seiner Person zusammenfaßte.

Gluck hat, bevor und sogar noch während er seine großen reformatorischen Musikdramen schuf, italienische Opern und französische Singspiele im Geschmack der Zeit geschrieben. Nur die absolute Einsichtslosigkeit könnte ihm daraus einen Vorwurf machen. Ganz abgesehen davon, daß





Christoph Wilibald Gluck.

Nach dem Gemälde von J. S. Duplessis (1775).

Aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

die zwingende Not die Mutter mancher dieser Arbeiten war, und daß er sich auf einem anderen Wege überhaupt nicht das Ansehen hätte verschaffen können, dessen er bedurfte, um seine neuen Ideen erfolgreich durchzusetzen, dürfen wir auch nicht außer acht lassen, daß diese Durchgangsstationen für die persönliche Entwicklung Glucks hochbedeutsam waren, daß er dadurch die Befähigung zu seinem Reformwerk erst erlangte. Ein von der modernen Naturwissenschaft aufgestelltes und heutzutage jedem Gebildeten vertrautes Gesetz sagt, daß das höher organisierte Individuum die Stadien aller seiner auf niedrigerer Entwicklungsstufe stehenden Vorfahren am eigenen Leibe — wenigstens in abgekürzter oder zusammengedrängter Form — zurücklegen müsse, bevor es seine volle Ausbildung erlange. Und zwar durchläuft es in seinem embryonalen Zustande den Stammbaum der ihm vorausgegangenen Arten, in seinen Jugendzuständen (als Kind, Knabe, Jüngling, Mann) dagegen die abgekürzte Kulturgeschichte der eigenen Art. Ein ähnliches Gesetz ließe sich auch auf dem Gebiete des geistigen Schaffens und der künstlerischen Entwicklung nachweisen. Auch der Künstler durchläuft im Fluge die Entwicklungsstadien der Kunst, die er sich zu eigen machen will: die Lehre überliefert ihm das Wesentliche und die bleibenden Errungenschaften aller voraufgegangenen Schulen. Die Lehrzeit ist gleichsam sein embryonaler Zustand. Nach der schulmäßigen Lehrzeit aber beginnt die individuelle Entwicklung, und diese wird um so reicher ausfallen, je mehr und je verschiedenartigere Einflüsse er auf seinen Geist einwirken läßt, je weiter er seinen Horizont auszudehnen vermag. Gluck hat seinen Gesichtskreis unablässig zu erweitern gesucht. Das Schicksal kam ihm bei diesem Bestreben entgegen, indem es ihn weit herumführte. Gluck hat beinahe an allen hervorragenden Kunststätten seiner Zeit geweilt und ist überall selbst mit tätig gewesen.

Christoph Wilibald Gluck wurde am 2. Juli 1714 im Försterhause zu Weidenwang bei Berching in Mittelfranken geboren, wo sein Vater, ein ehemaliger Soldat, eine Stelle im Forstdienst bekleidete. Dieser, ein tüchtiger und strebsamer Mann, trat einige Jahre später in den Dienst des Fürsten Lobkowitz und kam als Förster nach Neuschloß bei Böhmisch-Leypa, bald darauf nach Kamnitz und Eisenberg. Hier verlebte Gluck seine Kindheit im freien grünen Walde. Er besuchte zunächst die Dorfschulen der genannten Orte und bezog schließlich im Jahre 1726 das Jesuitengymnasium von Komotau. Hier erhielt er neben einer wahrscheinlich mehr weltmännisch gefärbten als tiefgehenden allgemeinen Bildung, wie sie an diesen Anstalten geboten wurde, Unterricht im Gesang, im Orgel- und Violinspiel. Genauer sind wir über seinen ersten Bildungsgang nicht unterrichtet; doch scheint er die Schule nach sechsjährigem Aufenthalte als gewandter Violin- und Violoncellospieler sowie als tüchtiger Sänger verlassen zu haben. 1732 wandte er sich nach Prag. Hier genoß er den Unterricht des Paters Czernohowsky, eines ausgezeichneten Kirchenkomponisten, unter dessen Leitung er sich zu einem tüchtigen Violoncellisten ausbildete. Seinen Unterhalt verdiente er als Kirchensänger und Violinist, wobei er es auch nicht verschmähte, den Bürgersleuten und den Bauern auf den Dörfern zum Tanz aufzuspielen, um dadurch seine spärlichen Einnahmen etwas zu erhöhen. Hier scheint der musikliebende Fürst Lobkowitz, in dessen Diensten sein Vater stand, auf den jungen Künstler aufmerksam ge-

worden zu sein. Er brachte ihn 1736 nach Wien, wo damals ein sehr reges musikalisches Leben herrschte und Gluck reiche Anregungen empfing. Doch nahm ihn der lombardische Fürst Melzi, der den jungen Künstler im Lobkowitzschen Hause gehört hatte, schon im folgenden Jahre zur weiteren Ausbildung nach Mailand mit. Hier begann für Gluck nun erst die regelrechte Studienzeit. Sein Lehrer war der Organist an Santa Magdalena Giovanni Battista Sammartini (1704—1774), der gewöhnlich und zwar sehr mit Unrecht als ein Vorgänger Haydns auf dem Gebiete der Instrumentalmusik angesehen wird, obgleich Haydn selbst ihn nicht als sein Vorbild anerkennen wollte und ihn gelegentlich einen Schmierer nannte. Doch ist es immerhin bedeutsam, daß Glucks eigentlicher Lehrer auf dem Gebiete der Instrumentalmusik auch als einer der ersten Pfleger des Streichquartetts eines gewissen Rufes genoß; denn gerade die instrumentale Seite der Oper war damals noch am wenigsten ausgebildet, und wenn Gluck das Orchester zweck- und zielbewußter behandelte als seine Vorgänger, so mag er diese Fähigkeit wohl diesem Lehrer danken, der ihn außerdem mehr auf eine modern effektvolle als auf eine streng kontrapunktistische Schreibweise hingelenkt zu haben scheint. Vier Jahre (1737—1742) dauerte die Lehrzeit bei dem italienischen Maëstro. Im Jahre 1741 trat Gluck mit seiner ersten Oper Artaserse hervor, die in Mailand einen schönen Erfolg errang und seinen Namen rasch bekannt machte. Ihr folgten in den nächsten vier Jahren folgende Opern: Demetrio (Venedig 1742), Demofoonte (Mailand 1742), Tigrane (Crema 1743), Sofonisba (Mailand 1743), Alessandro nelle Indie (Turin 1744), Ipermnestra und (das Pasticcio) La finta schiava (Venedig 1744) sowie Ippolito (Mailand 1745). Wie aus einzelnen erhaltenen Stücken dieser Opern hervorgeht, zeigen die Erstlingswerke noch ganz den landläufigen Stil. Wie sehr Gluck damals italienischer Opernkomponist und als solcher bekannt war, beweist seine 1745 erfolgte Berufung nach London, wo er für das Haymarkettheater italienische Opern komponieren sollte. Doch hatte er in der englischen Metropole mit seiner Oper La caduta de' Giganti wenig Glück, und Piramo e Tisbe, ein aus den besten Arien seiner früheren Opern zusammengesetztes Pasticcio, fand wenig Anklang. So verließ er London bald wieder, und nun begann eine Zeit des Wanderns. Gluck suchte an den verschiedensten Orten festen Fuß zu fassen, doch wollte es ihm nicht glücken. Zuerst wandte er sich nach Hamburg, wo er drei Jahre unter der Direktion der Gebrüder Mingotti als Kapellmeister wirkte. Mit der Hamburger Truppe ging er im folgenden Jahre nach Dresden, wo er die Hochzeit einer sächsischen Prinzessin mit dem Kurfürsten von Bayern durch eine Festoper Le nozze d'Ercole e d'Ebe (1747) verherrlichte. Im nächsten Frühjahr wandte er sich nach Wien und schrieb zur Geburtstagsfeier der Kaiserin die Oper La Semiramide riconosciute. Aber auch hier konnten ihm seine Freunde noch keine Stätte bereiten. So zog er nach dem Norden und weilte 1749 in Kopenhagen, wo er zur Feier der Geburt des Thronerben eine (allegorische) Oper Tetide aufführte. Daß er sich in dieser Stadt auch als Virtuos auf der Glasharmonika, dem sogenannten Verillon, einem damals neu erfundenen Instrumente, hören ließ, mag auf finanzielle Bedrängnis hindeuten. Von Kopenhagen zog er wieder nach Wien und von da — in einer Mönchskutte, um billiger zu reisen — nach Rom. Der Tod des Vaters seiner Braut, des reichen Geldwechslers Pergin, der sich bis jetzt der Heirat seiner Tochter mit dem armen Musiker widersetzt hatte, rief ihn nach Wien zurück, wo er nun am 15. September 1750 Marianne Pergin als seine Gattin heimführte. Durch diese Heirat gelangte er zu Wohlstand, doch gab er sein Wanderleben noch nicht auf. Für Neapel komponierte er 1752 La clemenza di Tito, dasselbe Opernbuch von Metastasio, das später auch Mozart komponiert hat. Bei Gelegenheit der 1756 in Rom aufgeführten Oper Antigono verlieh ihm der Papst den Orden vom goldenen Sporn, und von dieser Zeit an nannte sich der Meister Ritter von Gluck. Seit er mit einem festen Jahresgehalt von 2000 Gulden als Kapellmeister an der Hofoper angestellt worden war, wählte er Wien zu seinem ständigen Wohnsitz. Das neue Amt brachte natürlich auch vielfache Kompositionsver-

pflichtungen mit sich. So entstanden in den Jahren 1754—1764, teils für die Wiener Oper, teils zur Verherrlichung höfischer Feste die großen Opern (opere serie): L'innocenza giustificata und Il Ré pastore; die Festspiele: L'eroe cinese, La Danza (pastorale) und Alessandro; die Ballette: L'orfano della China und Don Juan; dazu noch eine Anzahl französischer Singspiele: La fausse esclave, L'île de Merlin ou le monde renversé, Cythère assiégée, L'arbre enchanté, L'ivrogne corrigé, und Le cadi dupé, die Gluck teils nach französischen Büchern neu komponierte, teils nur mit einzelnen neuen Arien versah.

Daß Gluck seine Laufbahn als Komponist italienischer Opern begann, ist natürlich. Auf eine andere Weise konnte er gar nicht zur Bühne gelangen. Und als er seine ersten italienischen Opern schuf, war er offenbar ganz bei der Sache. Er war gewiß bemüht, es seinen Vorbildern gleich zu tun und sie womöglich auf ihrem eigenen Gebiete zu übertreffen. Daß er sich so rasch einen Namen als Opernkomponist machte, beweist, daß sein Bestreben von Erfolg gekrönt war. Gluck hatte sich die ganze Kunst der Italiener zu eigen gemacht, sie war ihm in Fleisch und Blut übergegangen; und das war für seine spätere Entwicklung von großer Wichtigkeit. Nur wer eine Sache vollständig beherrscht, wird sie auch erfolgreich bekämpfen können. Den ersten Wendepunkt in Glucks Schaffen bildete die Reise nach London und sein dortiger Mißerfolg. Auf der Hinreise hatte er Paris berührt und die Rameausche Oper kennen gelernt, in London selbst aber traten ihm die Meisterwerke Händels entgegen, dessen „Judas Makkabäus" in der Zeit seines Londoner Aufenthaltes die erste Aufführung erlebte. In Paris hatte er Opern gesehen, die auch durch ihre dramatische Handlung, nicht nur durch ihre musikalische Ausschmückung das Interesse



Geburtshaus Christoph Wilibald Glucks in Weidenwang.
Nach einer Aufnahme des Atelier Knauf in Eichstädt.

des Hörers wecken wollten, Opern, in denen die Musik sich in möglichst natürlicher Weise mit dem Worte zu verbinden und die auftretenden Charaktere ihrer Natur gemäß zu schildern suchte, den Mann als Mann, das Weib als Weib, während in den italienischen Opern rauhe Kriegshelden in den höchsten Lagen der Weiberstimmen trillerten. In London aber mußte die dramatische Wucht der großen Händelschen Oratorien einen geradezu überwältigenden Eindruck auf den empfänglichen Komponisten machen. Gewaltig ergreifen mußte es ihn auch, wie Händel den aus der italienischen Oper beinahe ganz verbannten Chor behandelte, wie er ihn gleichsam zur dramatischen Person steigerte, in ihm ein ganzes Volk, leidend, flehend und handelnd einführte. So hatte die Chormassen noch niemand verwandt. Hier erkannte Gluck, was der strenge Stil in der Musik vermochte, erkannte wohl auch, wieviel ihm selbst noch in dieser Beziehung fehlte. Es waren ja verwandte Saiten, die Händels Kunst in seiner Brust erklingen ließ: auch in ihm lebte ja der deutsche Musiker, dem der Sinn für schlichte Größe und für ernste Kunst angeboren war. Gluck bewunderte und verehrte Händel bis an sein Lebensende. Der Londoner Mißerfolg hatte ihm den Glauben an die italienische Kunst geraubt; als er nun in mehr als zehnjähriger unsteter Wanderschaft bald nach dem Norden, bald nach dem Süden verschlagen wurde, da scheint für ihn eine Zeit künstlerischer Gärung eingetreten zu sein. Werke der verschiedenartigsten Gattung wirbeln gleichsam wild durcheinander und werden wie von einem Vulkan scheinbar regellos ausgestoßen. Gluck arbeitete im Frondienst des Tages, und dieser ließ dem Künstler weder Zeit, über die Neugestaltung des musikalischen Dramas nachzusinnen, noch ließ er ihm die Freiheit, etwa gewonnene neue Einsichten bei den meist für ganz bestimmte Zwecke bestellten Arbeiten in Anwendung zu bringen. Und dennoch zuckt es in einzelnen Werken dieser Periode hie und da auf wie ein Wetterleuchten oder wie ein Frühschein, der den kommenden Tag verkündet.

Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Glucks wurden die französischen Singspiele und kleinen komischen Opern, die er für den Wiener Hof zu komponieren oder mit neuen Arien zu versehen hatte. Durch diese Arbeiten machte er sich mit der französischen Sprache und ihrer musikalischen Behandlung völlig vertraut, lernte dabei die Eigentümlichkeiten der französischen Musik, deren Stil er sich hier anpassen mußte, sozusagen praktisch kennen und erlangte eine gewisse Leichtigkeit und Anmut in der Melodieführung. Diese Singspiele erhoben sich nicht über das allgemeine Niveau der damaligen Zeit, doch fanden sie Anklang und einzelne davon, wie das 1764 komponierte Rencontre imprévue (deutsch unter dem Titel Die Pilgrime von Mekka bekannt), hielten sich ziemlich lange auf dem Repertoire. Die Gewandtheit, womit sich Gluck hier einem seiner Natur eigentlich fernliegenden Genre anpaßte, beweist uns, wie stark er

sich stets vom Text, von der Handlung des Stückes, beeinflussen ließ, d. h. wie sehr er seinem innersten Wesen nach Dramatiker war. Dadurch unterschied er sich gerade von den Schablonenkomponisten seiner Zeit, die alles, was sie zu komponieren hatten, auf dasselbe Arienprokrustesbett streckten, während in seinem Geiste schon der Gedanke Wurzel gefaßt hatte, daß die musikalische Form der Oper durch den dichterischen Inhalt be-



Pietro Metastasio.
Nach dem Kupferstich von Paolo Caronni.

stimmt werden müsse. Der Text gewann also wieder eine erhöhte Bedeutung, und der musikalischen Reform der Oper mußte eine Reform der Operndichtung vorangehen.

Die Mehrzahl der Operntexte, die Gluck bis dahin komponiert hatte, stammten von Metastasio (1698—1782), der seit 1730 als Hofdichter in Wien angestellt war, und dessen zahlreiche Werke die Namen der berühmtesten deutschen und italienischen Komponisten zieren. Er hatte bei Porpora musikalische Studien getrieben, und seine Texte waren völlig den Bedürfnissen der italienischen Oper angepaßt, d. h. der

Dichter sah hauptsächlich darauf, dem Komponisten eine größere Anzahl lyrischer Stellen zu bieten, die sich zu Arien verwenden ließen. Was zwischen diesen Arien lag, die eigentliche dramatische Handlung, spielte keine große Rolle und wurde obenhin behandelt. Wenn sich in solchen Texten zufällig dramatisch belebtere Stellen fanden, so konnte auch Glucks Phantasie einen höheren Flug nehmen; im großen und ganzen aber hätte Gluck auf solche Texte nur immer wieder Opern im herkömmlichen italienischen Stil komponieren können. Die Einfachheit und strenge Zurückhaltung, die er in der Komposition seiner späteren Opern anstrebte, wäre bei solchen Texten, die ja nur locker zusammengehaltene Arienbündel waren, als Ärmlichkeit erschienen. Es war daher entscheidend für Gluck und sein Reformwerk, daß er in Raniéro da Calsabigi (1715—1795) einen kongenialen Librettisten fand. Calsabigi stammte aus Livorno, war ursprünglich Kaufmann gewesen und hatte sich, bevor er 1761 nach Wien kam, eine Zeitlang in Paris aufgehalten. Er schrieb für Gluck drei Operntexte: Orfeo ed Euridice, Alceste und Paride ed Elena, und Gluck selbst hat in der freimütigsten Weise (in einem Briefe an den Herausgeber des Mercure de France) Calsabigi das Hauptverdienst an der Neugestaltung der Oper zugestanden. Und wir dürfen hier dem Meister glauben; denn falsche Bescheidenheit war seine Sache nicht. Auch müssen wir in Betracht ziehen, daß der nun bereits achtundvierzigjährige Meister schon an die vierzig dramatische Werke geschaffen hatte, in denen von dem neuen Stil noch nichts oder nur sehr wenig zu merken war, und daß er, bevor er den Orpheus komponierte, fast gleichzeitig mit seinen ersten Reformopern — wohl um eingegangenen Verpflichtungen nachzukommen — noch Werke im alten Stile schrieb. Das Gefühl für die Notwendigkeit einer Reform des musikalischen Dramas war in Gluck gewiß schon lange lebendig, wenigstens schon seit seinem Londoner Aufenthalt; aber er bedurfte des äußeren Anstoßes, damit dieses noch unklare Gefühl bestimmte Formen annahm und zur Tat wurde. Calsabigis Texte scheinen dem Meister, der ähnlich wie der Vorläufer unserer klassischen Literaturperiode, Lessing, mehr Finder als Erfinder war, diesen letzten Anstoß gegeben zu haben. Sie bildeten zugleich das feste Gerüst für seine plastischen Gestalten.

Die erste Oper, die Gluck und Calsabigi zusammen schufen, war Orfeo ed Euridice. Sie wurde am 5. Oktober 1762 im Wiener Hofburgtheater zum ersten Male aufgeführt. Die Geschichte des Orpheus, der die Götter der Unterwelt durch seinen Gesang bewegt, ihm die verstorbene Gattin wieder freizugeben, gehörte zu den ältesten und am meisten bearbeiteten Opernstoffen. Dennoch war es Calsabigi gelungen, etwas in seiner Art Neues daraus zu schaffen, indem er unter Beseitigung alles nebensächlichen Ballastes und aller opernhaften Episoden auf den Kern der Sage zurückging. Drei Personen: Orpheus, Euridice und Amor als Götterbote, sind nebst dem Chor die Träger der beinahe verblüffend einfach gehaltenen Handlung, die in drei Akte zerfällt: die Klage des Orpheus um die verlorene Geliebte, die Szenen in der Unterwelt und die Rückkehr mit der wiedergewonnenen

Gattin. Der Schluß ist im Sinne der Oper und im Gegensatz zur Sage zum guten Ausgang gewendet. Euridice bricht zwar tot zusammen, als sich Orpheus auf ihre inständigen Bitten entgegen dem Verbote der Götter nach ihr umsieht; aber Amor weckt sie wieder zum Leben auf, das Ganze war nur eine Prüfung. Erinnert schon dieser letzte Akt mit dem willkürlich abgeänderten Schluß noch stark an die alte Oper, so muß der „Orpheus" auch bezüglich der musikalischen Behandlung als ein Übergangswerk angesehen werden. Sogar das Prinzip einer naturgemäßen Verteilung der Stimmlagen auf die Darsteller männlicher und weiblicher Rollen findet noch keine Berücksichtigung. Die Rolle des Orpheus ist für Alt geschrieben. Sie wurde bei den ersten Aufführungen von dem Kastraten Guadagni meisterhaft gesungen und muß heutzutage von einer Dame dargestellt werden, was unsere Zeit als unnatürlich empfindet. Trotz dieser starken Anklänge an die alten Gepflogenheiten der italienischen Oper mußte der Orpheus den Zeitgenossen Glucks dennoch als etwas ganz Neues erscheinen. In diesem Werke war eine Naturwahrheit erreicht, wie man sie auf der Opernbühne noch niemals geschaut hatte. Die äußere Einfachheit des Werkes enthüllte den größten inneren Reichtum. Statt der verblüffenden Virtuosenkünste wirkte nun die einfache Kraft des dramatischen Ausdrucks. An die Stelle des öden und dürren Seccorezitativs war ein vom vollen Orchester begleiteter deklamatorischer Gesang getreten, der nicht mehr als bloßes Füllsel zwischen die in geschlossenen Formen auftretenden lyrischen Stellen eingeschoben war, sondern sie in organischer Weise miteinander verband. Die Arienform ist für die geschlossenen Sätze beibehalten, aber von allem hohlen Prunk und Zierat entkleidet und wesentlich freier behandelt; die traditionellen Textwiederholungen sind, wo sie den Sinn der Handlung stören, weggelassen, so daß sich der Satz oft mehr der volkstümlichen Liedform nähert. Die Melodie ist schön und ausdrucksvoll, aber auch wieder mit einer gewissen, fast scheuen Zurückhaltung behandelt. Nur das Wesentliche der Handlung soll hervorgehoben und selbst die Leidenschaft wohl in kräftigen, nicht aber in schreienden Farben gemalt werden. Der Chor, den die italienische Oper ganz vernachlässigt hatte, ist wieder zu Ehren gebracht; er nimmt, ähnlich wie in Händels Oratorien, Anteil an der Handlung und ist so ebenfalls mit dem Ganzen organisch verwoben. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit der dramatischen Handlung entspricht die klare Gliederung der Komposition. So entstand zum ersten Male in der Oper ein einheitliches und in sich abgeschlossenes Kunstwerk. Den Höhepunkt bildet die Szene im zweiten Akt, wo Orpheus in der Unterwelt Einlaß fordert und der Furienchor ihm immer wieder aufs neue sein unerbittliches „Nein" entgegendonnert. Es ist auch heute noch eine der wirkungsvollsten Szenen der gesamten Opernliteratur. Schon um ihretwillen sollte Glucks Orpheus unserem Opernrepertoire erhalten bleiben.
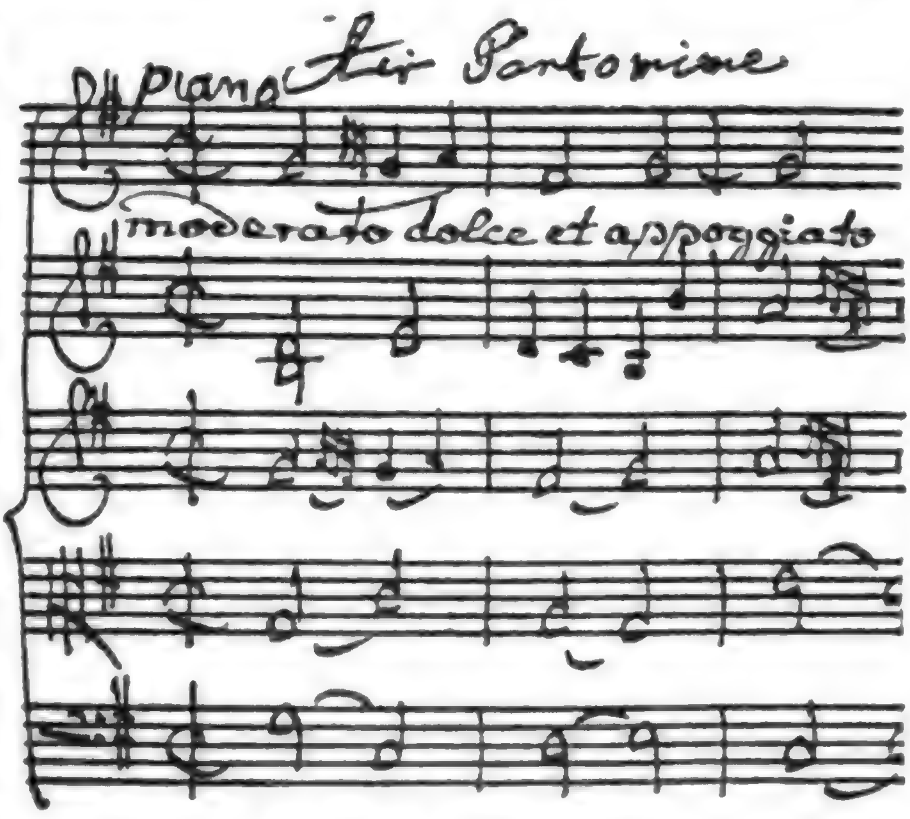
Der „Orpheus" hatte zuerst keinen lärmenden Erfolg, aber das Werk gewann bei jeder Aufführung mehr und wärmere Freunde und ging auch bald an andere Bühnen über; ein Zeichen, daß Gluck das Richtige getroffen hatte. Dennoch verflossen fünf Jahre, bis das zweite gemeinsam mit Calsabigi gearbeitete Werk im neuen Stile folgte: Alceste. In der Zwischenzeit erschienen die noch ganz im alten Stil gehaltenen Gelegenheitsarbeiten, zu denen ihn seine Stellung als Hofkapellmeister verpflichtete. Doch darf man die Verzögerung nicht allein diesen Zwischenarbeiten zuschreiben, sondern man muß auch bedenken, daß die Konzeption eines Werkes wie die Alceste mehr Zeit und geistige Arbeit erforderte, als die Schöpfung der zahlreichen nach alter Schablone komponierten Opern des Meisters. Ein solches Werk brauchte Zeit zum Ausreifen, ließ sich nicht routinemäßig hinschreiben, und darum sollten wir Gluck nicht tadeln, wenn

er in jener Periode die Pflichtarbeiten möglichst scharf von seinem höheren künstlerischen Schaffen trennte, sollten es vielmehr als einen Beweis des Ernstes ansehen, mit dem er an sein Werk herantrat, wenn er seine ganze Kraft auf die nun einmal gewählte Aufgabe konzentrierte und demgemäß die Pflichtgeschäfte mehr handwerksmäßig erledigte. Von einem Rückfall oder Abfall zu sprechen, ist ganz ungerechtfertigt. Gluck war weder liebedienerisch noch wetterwendisch, er war nur gewissenhaft in der Erfüllung übernommener Pflichten und weltklug. Es steckt in seinem Verhalten vielleicht sogar ein wenig Pedanterie; denn Gluck war kein stürmischer Draufgänger: in seinem Leben wie in seiner Kunst spielte die Reflexion, die Überlegung, eine große Rolle. Die Umgestaltung der Oper war kein genialer Einfall, sondern das Resultat fleißiger und eingehender Gedankenarbeit. Das geht aus seiner Vorrede zu der 1769 in Wien gedruckten italienischen Partitur der „Alceste" und aus allen seinen Schriften hervor; denn Gluck, wie nach ihm Richard Wagner, sah sich gezwungen, seine künstlerischen Ideale und Bestrebungen auch durch Wort und Schrift zu verteidigen.

Die Alceste, die am 26. Dezember 1767 ihre erste Aufführung erlebte, ist Glucks eigentliche Reformoper, das erste Werk, in welchem er seine Prinzipien konsequent durchführte. Auch in der Alceste bildet, wie im Orpheus, treue Gattenliebe das Grundmotiv der Handlung. Nach einer kurzen Einleitungsmusik, die ohne selbständigen Schluß direkt in die Handlung überleitet, wird von einem Herolde dem thessalischen Volke verkündet, daß die letzte Hoffnung auf Genesung des Königs Admet entschwunden sei. Evander rät dem schmerzlich bewegten Volke, das Orakel des delphischen Apollo zu befragen. Da erscheint die trauernde Königin Alceste mit ihren beiden Kindern; auch sie fordert das Volk auf, zum Tempel zu eilen, und alles drängt nach dem Heiligtum. Nach feierlichen Gebeten der Priester erschallt der Orakelspruch „Il rè morrà, s'altri per lui non more" (Tod droht Admet, stirbt nicht für ihn ein andrer), das in seiner (an den gregorianischen Gesang erinnernden) erschütternden Einfachheit und Größe Mozart als Vorbild zu der Geisterstimme in der Kirchhofszene des „Don Juan" gedient hat. Während das Volk von Verzweiflung gepackt wird und ein Bote meldet, daß es mit dem Könige zu Ende gehe, reift in Alceste der Entschluß, sich selbst zum Opfer darzubieten. Der zweite Akt zeigt uns — in der ersten Bearbeitung der Oper — wie Alceste ins Schattenreich hinabsteigt und trotz aller Abmahnungen auf ihrem Entschlusse beharrt, für den Gatten zu sterben. Von da führt uns das Libretto in den Königspalast, wo die Genesung Admets gefeiert wird. Noch einmal darf Alceste hier bei den Ihrigen erscheinen und von dem Gatten und den geliebten Kindern Abschied nehmen. Der dritte Akt ist wieder eine Konzession an den guten Opernschluß. Admet will das Opfer Alcestens nicht annehmen; aber er kann das Schicksal nicht mehr ändern: die Gottheit verurteilt ihn nun zum Leben. Wieder folgen Abschiedsszenen, die nach dem ergreifenden Abschied des vorhergegangenen Aktes als matte Wiederholung erscheinen; Alceste stirbt und wird von den Unterirdischen entführt. Bei der Totenfeier erreicht Admets Verzweiflung den Höhepunkt: er will sich selbst das Leben nehmen, da erscheint Apollo, Alceste kehrt zurück und wie im Orpheus verwandelt sich die Trauer in Freude. — Geradezu grandios ist in der Alceste der Chor verwendet, besonders im ersten Akte, wo er — ganz im Sinne Händels — als geschlossene Masse des ganzen Volkes an der Handlung Anteil nimmt. Die Instrumentation weist eine bisher unerhörte Fülle von schöner und naturgetreuer Tonmalerei auf. Die übernatürliche Macht der Gottheit, das

Grauen des Todes, die Angst und das Entsetzen des Volkes sind mit meisterhaften Strichen gezeichnet.

Den Eindruck, den dieses Werk auf alle gesund fühlenden, noch nicht ganz verwelschten Zuschauer und gar auf alle diejenigen machen mußte, die sich mit Rousseau nach Rückkehr zur Natur sehnten, zeigt sich am deutlichsten in den Worten des Wiener Schriftstellers von Sonnenfels: „Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten; eine Musik ohne Solfeggieren oder, wie ich es lieber nennen möchte, Gurgeley; ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz — mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden“. Ja, die Alceste war auch ein Wunderwerk für die damalige Zeit; denn an die Stelle des teils läppischen, teils lüsternen Liebesgetändels, das den Inhalt der früheren italienischen Opern bildete, waren wirkliche Leidenschaften und wahre Gefühle getreten. Die Liebe, wie sie Gluck im „Orpheus“ und in der „Alceste“ und ebenso später im „Paris“ besang, hatte mit jenem amore der italienischen Textfabrikanten nichts zu schaffen; statt dieses Wort in abgeschmackter Weise und bis zum Überdruß zu wiederholen, schilderte Gluck das wirkliche, natürliche Gefühl der Liebe in ihren stärksten Regungen und in ihrem ethischen Walten als Gattenliebe und Mutterliebe.



Marsch aus der Oper Alceste.
Faksimile von Glucks Handschrift (im Besitz der Bibliothèque nationale zu Paris).

Der Meister hat später den Orpheus (1774) und die Alceste (1775) für die Aufführung an der Pariser Oper teilweise umgearbeitet, was schon durch die Übersetzung notwendig wurde; denn ein Gluck konnte sich mit fabrikmäßigen Übersetzungen, in denen Musik und Text nicht mehr zusammen stimmten, wie sie nachher in Deutschland aufkamen und bis heute im Ge-

brauch sind, nicht begnügen. Doch wurden die Werke durch die Neubearbeitungen nicht verbessert. Besonders litt die Alceste durch die Streichung der Szene im Schattenreich im zweiten Akte, durch die Beseitigung von Alcestens Kindern und durch die ganz unmotivierte und ungeschickte Einführung des Herakles im dritten Akte. Leider hat diese spätere Bearbeitung die erste Fassung der Oper auch von den deutschen Bühnen verdrängt.

Während sich Glucks Orpheus und Alceste bis auf den heutigen Tag im Repertoire der besten und nach künstlerischen Prinzipien geleiteten Opernbühnen erhalten haben und so die beiden ältesten, noch heute lebendigen Opern sind, verschwand die dritte nach einem Text von Calsabigi komponierte Oper, Paris und Helena, die am 3. November 1770 zum ersten Male aufgeführt wurde, sehr bald von der Bühne. Es mag das am Texte liegen, der dem Tondichter wenig Gelegenheit bot, große tragische Gefühle zu schildern.

Gluck sagt selbst in der an den Herzog von Braganza, dem das Werk gewidmet ist, gerichteten Vorrede der Oper: sein Gönner dürfe hier nicht eine ebenso kraftvolle und erschütternde Musik erwarten wie in der Alceste; denn es handle sich hier nicht um eine Mutter, die sich freiwillig von ihren Kindern losreiße und, um den Gatten zu retten, in das Schattenreich hinabsteige, sondern nur um einen liebenden Jüngling, der durch seine Leidenschaft die Sprödigkeit eines stolzen Weibes besiege. Aber auch hier handelt es sich um Liebesleidenschaft, die sich über die Gesetze hinwegsetzt und sogar vor den Folgen eines Völkerkrieges nicht zurückschreckt, also um ein ganz anderes und viel mächtigeres Gefühl als die galante Liebeständelei der italienischen Opern; doch kommt die Handlung, die auf fünf Akte ausgedehnt ist, nicht recht vom Flecke. Auch fühlt sich Gluck in der Schilderung starksinnlicher Liebe nicht recht heimisch; seine herbe, zurückhaltende Art gestattet ihm kein volles Ausströmen der Leidenschaft, wenn er auch am Schluß der Oper sogar den kolorierten Gesang zu Hilfe nimmt, um möglichst sinnlich zu wirken. Da es der Handlung an scharfen Gegensätzen fehlte, suchte er sich dadurch einen künstlerischen Gegensatz zu schaffen und eine gewisse Abwechslung in das Kolorit der Musik zu bringen, daß er die beiden sich gegenübertretenden Völkerschaften, die Spartaner und die Phrygier, erstere in ihrer Einfachheit, ja Roheit (rozzezza), letztere in ihrer Weichlichkeit musikalisch charakterisierte. Die charakteristischen Tänze gehören somit zu den besten Nummern der Oper. Wohl zeigen die Charaktere der anfänglich spröden und darauf hingebenden Helena und des erst jünglinghaft schüchternen, nach und nach aber immer männlicher und leidenschaftlicher auftretenden Paris eine logische Entwicklung, wie man sie vor Gluck an Opernfiguren noch nicht beobachten konnte; doch ist die Oper allzu arm an eigentlich dramatischer Handlung, und deshalb hatte sie, trotz großer musikalischen Schönheiten im einzelnen, als Gesamtwerk wenig Erfolg und ist vom Repertoire vollständig verschwunden.

Was die drei auf Calsabigis Text komponierten Opern Glucks von seinen eigenen früheren Werken und von denen seiner Vorgänger unterscheidet, ist die konsequente Durchführung des Prinzips, daß die Oper in allererster Linie ein musikalisches Drama (dramma per musica) sei, die Musik demnach überall auf die Handlung Rücksicht zu nehmen habe, ihr nirgends in einseitiger und unnatürlicher Weise entgegenwirken, sie auch nicht willkürlich unterbrechen oder aufhalten noch sich auf ihre Kosten sinnwidrig ausbreiten dürfe. Doch soll die Musik deshalb nicht etwa nur die

bescheidene Dienerin des Dichters sein, wie es die Florentiner Camerata verlangt hatte, sondern Dichtkunst und Musik sollen als gleichberechtigte Schwesterkünste auftreten. Sogar die mimischen Künste und der Tanz sollen sich dem Kunstwerke organisch angliedern; denn selbst die Tänze und die Evolutionen des Chores haben bei Gluck nicht nur szenische, sondern auch dramatische Bedeutung. Nach unserem heutigen Empfinden behandelte Gluck den pantomimischen Teil seiner Opern sogar etwas zu ausführlich. Dem Rotstift des modernen Regisseurs müssen viele dieser Ballettsätze zum Opfer fallen, die wir mit geringerem Interesse betrachten als Glucks Zeitgenossen, damit die großen Züge der Handlung nicht durch dieses Beiwerk erdrückt werden. In seiner Vorrede zur „Alceste" legte Gluck seine Prinzipien offen dar: Die Musik müsse der Dichtung das sein, was die Farbe der Zeichnung, sie solle sie nicht stören und verwischen, sondern heben und beleben. Auch die regelmäßige traditionelle Arienform müsse durchbrochen werden, wenn der Wortsinn es so verlange; denn man dürfe der Regel zuliebe eine Arie nicht schließen, wo der Sinn der Rede noch nicht zu Ende sei. Wenn der zweite Teil der Arie dem Sinne nach wichtiger sei als der erste, so müsse er auch demgemäß behandelt werden. Vor allem strebe er nach Einfachheit und Klarheit des Satzes, die der Komponist nicht dadurch stören dürfe, daß er willkürlich schwierige Stellen schaffe, um seine oder der Sänger Kunstfertigkeit zu zeigen. Eine eigenartige oder absonderliche Wendung der Musik müsse stets durch die dramatische Situation bedingt sein. Und schließlich sei keine Regel so heilig, daß man sie nicht der dramatischen Wirkung zuliebe außer acht lassen dürfe. — Das sind im Grunde ganz dieselben Prinzipien, die später Richard Wagner verfochten und zum Siege geführt hat. Gluck ist deshalb auch der erste große Vorläufer des modernen Musikdramas. Seine Kunst hat nicht nur auf die Entwicklung der klassischen Oper, sondern auch auf die Ausgestaltung der französischen Großen Oper unseres Jahrhunderts und schließlich durch das Musikdrama Wagners auf unsere allermodernste Musik den denkbar größten Einfluß ausgeübt.

Gluck hatte eingesehen, daß er sich in Wien für seine Reformen keine dauernden Erfolge versprechen könne: der Einfluß der Italiener war hier noch zu stark. Um die anderen großen deutschen Städte stand es nicht besser. In Dresden herrschte Hasse, in Berlin Graun. Er wandte daher seine Blicke nach Frankreich, nach Paris, als dem einzigen Orte, wo eine kräftige nationale Oper dem italienischen Einfluß die Spitze bot. Und wiederum führte ihm ein glücklicher Zufall den für seine Zwecke geeigneten Textdichter zu. Ein Mitglied der französischen Gesandtschaft in Wien, Marie François du Roullet arbeitete ihm Racines Tragödie Iphigénie en Aulide zu einem Operntexte um und empfahl das fertige Werk der Großen Oper in Paris zur Aufführung. Die Annahme erfolgte zwar nicht so rasch, als es

Gluck und sein Textdichter wünschten. Es erhob sich, noch ehe die Oper zur Aufführung angenommen war, eine Zeitungspolemik im Mercure de France, wo Gluck mit größerer Offenheit als politischer Klugheit seine Ansichten darlegte. Er zollte nämlich den musikalischen Theorien Rousseaus unumwunden hohe Anerkennung, und gerade dies dem Genfer Philosophen gezollte Lob, der auf der Seite der Buffonisten stand und also zu den Gegnern der Académie Royale de Musique (der Großen Oper) gehörte, konnte dem Direktor dieses Institutes nichts weniger als angenehm sein. Glucks Oper wäre, trotz all ihrer Vorzüge, vielleicht niemals in Paris aufgeführt worden, wenn sich nicht die Dauphine Marie Antoinette, die in Wien seinerzeit Glucks Schülerin gewesen war, für ihren ehemaligen Lehrer verwendet und die Einstudierung des Werkes durchgesetzt hätte. Am 19. April 1774 wurde die als tragédie-opéra bezeichnete Iphigénie en Aulide zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg der mit Spannung erwarteten Oper war trotz anfänglicher Befangenheit des Publikums durchschlagend. Der Andrang zur zweiten Vorstellung war noch größer, die Aufnahme des Werkes noch enthusiastischer als bei der ersten Aufführung. Die Iphigenie war das Ereignis des Tages. In den Jahren 1774—1782 wurde die Oper mehr als einhundertundfünfundsiebzigmal gegeben.

Die Iphigenie in Aulis bedeutet wiederum einen großen Fortschritt gegenüber Glucks früheren Werken und zeigt uns den Meister auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Gluck ist nun völlig Herr seiner neuen Kunstmittel. Mit der Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks verbindet sich wahrhaft tragische Größe und Erhabenheit. Die dramatischen Gegensätze sind mit größtem Geschick herausgearbeitet. Die Ouvertüre steht — in ganz moderner Weise — mit der Oper auch inhaltlich in engem Zusammenhang. Sie beginnt mit dem Klagegesang des Agamemnon, geht dann in einen kriegerischen Satz über, dessen rührender Seitensatz an die Gestalt Iphigeniens erinnert, und leitet schließlich direkt in die erste Szene, die mit dem Klagegesang des Agamemnon beginnt. Dieser versetzt uns gleich mitten in die Handlung hinein. Die Griechen sind zum Aufbruch nach Troja versammelt, doch Artemis, die dem Agamemnon zürnt, verweigert den günstigen Fahrwind; sie fordert die Opferung Iphigeniens. Die Menge drängt den Oberpriester Kalchas, das Opfer zu nennen, das die Göttin begehre, und verlangt die Erfüllung des göttlichen Gebots. Vergeblich sucht Agamemnon, seine Tochter vom Lager fernzuhalten, doch schon erschallen hinter der Szene die Freudenrufe des Volkes, das die ankommenden Frauen begrüßt. Kalchas aber ermahnt Agamemnon, sich dem Willen der Götter zu beugen, vor deren Ratschluß die Macht der Könige dieser Welt zu nichte werde. Weniger vermögen uns die folgenden Szenen zu fesseln, die dem Liebesverhältnis zwischen Achill und Iphigenie gewidmet sind. Dieses Liebesverhältnis geht weder aus der Sage hervor, noch ist es dramatisch notwendig; es ist in Racines Tragödie, wie in der Oper, nur eine Konzession an den Zeitgeschmack. Doch bilden die Vorbereitungen zur Hochzeit Achills und Iphigeniens und die damit zusammenhängenden heiteren Szenen einen ungemein wirksamen Gegensatz zu dem düsteren Verhängnis, das über der Heldin schwebt. Und diesen Gegensatz hat Gluck mit Meisterhand herausgearbeitet. Im zweiten Akte bricht in die fröhlichen Vorbereitungen zum Hochzeitsfeste wie ein Blitz die Enthüllung des Arcas herein, daß Agamemnon seine Tochter am Altar erwarte, um sie der erzürnten Göttin zu opfern. Klytämnestra fleht den Achill um Schutz für ihre Tochter an. In einem meisterhaften Terzett zeichnet Gluck den verschiedenen Eindruck, den die Schreckensbotschaft

auf die drei beteiligten Personen ausübt. Klytämnestra feuert Achill zur Rache an, dieser tobt und Iphigenie betet für den Vater. In dem erregten Zwiegespräch zwischen Achill und Agamemnon fordert letzterer von dem Jüngling Unterwerfung unter den Willen der Götter. Ihm selber aber blutet das Herz. Auch jetzt noch sinnt er auf Rettung seines Kindes, er möchte Gattin und Tochter heimlich aus dem Lager entfernen. In der wundervollen Arie „O du, dem Vaterherzen teuer" leiht er seinem Schmerze Ausdruck und bietet am Schlusse in einem leidenschaftlichen Allegrosatze sich der Göttin selber als Opfer dar. — Im dritten Akte hat das Volk endlich den Namen des von der Göttin geforderten Opfers erfahren und widersetzt sich nun der Flucht der Frauen. Achill, der seine Braut nicht anders zu retten vermag, gelobt in seiner berühmten Racheärie — bei welcher in der ersten Aufführung, nach einer unverbürgten Anekdote, die Offiziere im Theater aufsprangen und ihre Degen zogen — selbst in das Heiligtum zu dringen und weder Kalchas noch Agamemnon zu schonen. Da beschließt Iphigenie, die bereits zu der Erkenntnis gekommen ist, daß dem Willen der Götter nicht zu entrinnen sei, das Opfer freiwillig auf sich zu nehmen und dadurch weiteres unheilvolles Blutvergießen zu hindern. Auch die jammernde Mutter vermag sie in ihrem Entschlusse nicht mehr wankend zu machen. Sie eilt davon, während Klytämnestra in einem geradezu grandiosen Rezitativ mit nachfolgender Arie den grausamen Opfertod der Tochter im Geiste schaut und Zeus anfleht, ihren ungeheuren Schmerz an ganz Hellas zu rächen. Iphigenie schreitet zum Opferaltar. Achill stürmt mit seinen Thessaliern herbei; da erklärt Kalchas, die Göttin begnüge sich mit dem Willen des Agamemnon. Iphigenie ist dem Leben und den Ihrigen wiedergegeben. Es ist die alte Abbiegung in den traditionellen guten Opernschluß, den Gluck dadurch etwas kräftiger gestaltete, daß er, statt die gewohnten Jubelweisen anzustimmen, die Oper mit dem stürmischen Aufbruch der Griechen zur Fahrt nach Troja enden ließ. — Richard Wagner hat Glucks Iphigenie in Aulis in geradezu genialer Weise für die moderne Bühne bearbeitet. Er hat alle Stellen, die auf unserer heutigen Bühne die Wirkung des prächtigen Werkes beeinträchtigen könnten, mit ebenso großer Sorgfalt als Pietät gegen den Komponisten beseitigt und auch die Instrumentation hie und da modern retuschiert. Die Rolle des Patroklus ist ganz fallen gelassen, und der Schluß der Oper ist nun wieder der Sage entsprechend geändert: Artemis erscheint und führt Iphigenien nach einem fernen Lande, wo sie ihr als Priesterin dienen soll. In Wagners Bearbeitung ist Glucks aulische Iphigenie auch heute noch von erschütternder Wirkung.

Der große Erfolg der „Iphigenie" wurde durch den für Paris neubearbeiteten „Orpheus" beinahe noch überboten. An beiden Siegen konnte der geringe Beifall nichts ändern, den zwei ältere und für Paris etwas aufgefrischte Operetten Glucks, L'arbre enchanté und Cythère assiégée fanden. Die umgearbeitete und in Paris am 23. April 1776 zum ersten Male aufgeführte Alceste schlug ebenfalls nicht durch, und wenn sich auch hier später der Erfolg ebenso einstellte wie bei den übrigen großen Werken des Meisters, so hatte die Gegenpartei doch wieder Mut gewonnen und wagte sich nun offen hervor. Der berühmt gewordene Streit der Gluckisten und Piccinisten nahm seinen Anfang.

Als Gluck nach Paris kam, bestanden immer noch die beiden alten Parteien. Die Anhänger der nationalen Lully-Rameauschen Oper (Antibuffonisten) und die des italienischen Opernstils (Buffonisten) befehdeten sich. Gluck nahm ursprünglich beiden gegenüber eine gesonderte Stellung ein. In seiner Kunst finden sich die Vorzüge der französischen

und der italienischen Schule vereint. Von der französischen Oper hatte er die straffe Handlung, den dem natürlichen Sprachakzent folgenden deklamatorischen Gesang, die charakteristischere Instrumentation und die Verwendung des Chors und des Balletts zu dramatischer Massenwirkung übernommen, von den Italienern die natürlichere und freiere Melodieführung, die der französischen Oper fehlte. So schien er eigentlich berufen, die Gegensätze auszugleichen. Doch wandte er sich auch zugleich gegen die Mißstände und Auswüchse beider Richtungen, gegen die langweilig psallodierende oder übertrieben akzentuierte und karikierte französische Deklamation und gegen die widersinnige Anwendung des Balletts sowie andrerseits gegen die Ausschreitungen des italienischen Gesangsvirtuosentums. So verdarb er es denn auch wieder mit beiden Parteien. Doch gewann er durch seine Erfolge naturgemäß die Partei der französischen Nationaloper, die zugleich die Partei der Académie Royale de Musique war und seine Werke aufführte, mehr und mehr für seine Bestrebungen. Zudem war nach der „Iphigenie in Aulis“ einer der Hauptführer der Buffonistenpartei, Rousseau, offen auf seine Seite getreten. So hatte sich die Stellung der Parteien etwas verschoben. Die Anhänger der altfranzösischen Oper, die nun für Glucks Reformen eintraten, repräsentierten den Fortschritt, während die früheren Buffonisten, die ursprünglich einen fortschrittlichen Zug in das erstarrende französische Opernwesen hineingetragen hatten, nun das konservative Element, die traditionelle Musik und die Schablonenoper — allerdings die italienische statt der französischen — vertraten. Diesen letzteren kam es jetzt vor allem darauf an, einen möglichst gewichtigen Rivalen gegen den erfolgreichen deutschen Meister ins Treffen zu führen. Es gelang ihnen, die Berufung Nicola Piccinis (vgl. S. 62), des fruchtbarsten und berühmtesten italienischen Opernkomponisten der damaligen Zeit, durchzusetzen. Gluck war mit dem Auftrage, zwei altberühmte Operntexte Quinaults, die schon Lully komponiert hatte, den „Roland“ und die „Armida“ nach seinen Prinzipien neu in Musik zu setzen, nach Wien zurückgekehrt. Hinterlistigerweise wurde nun derselbe „Roland“ auch Piccini übergeben, der des Französischen kaum mächtig war und von dem ganzen Intrigenspiel keine Ahnung hatte. Als Gluck die Sache erfuhr, vernichtete er seine Entwürfe zum Roland. Das wurde nun wieder in Paris bekannt, die Piccinisten schlugen Kapital daraus, und ein unerquicklicher Federkrieg begann, in welchem von beiden Seiten manchmal mehr mit Grobheit als mit Gründen gefochten wurde. Die Hauptführer der Piccinisten waren der Dichter Jean François Laharpe, Piccinis Librettist Jean François Marmontel und der bekannte Akustiker d’Alembert; für Gluck traten der Abbé Arnaud, Jean Baptiste Antoine Suard und Jean Jacques Rousseau in die Schranken. Das ganze alte Geschütz, das der musikalischen Reaktion immer wieder aufs neue dienen mußte, wurde

gegen Gluck aufgefahren. Der berühmte Melodiemangel und die ebenso berühmte zu dicke Instrumentation wurden dem Meister vorgeworfen. Die einen fanden seine Art übertrieben französisch, andere wieder zu italienisch. Schließlich rückte noch die ganz schwere Belagerungsartillerie heran: man warf Gluck — der ja gerade gegen die Stillosigkeit kämpfte und wieder einen einheitlichen dramatischen Stil zu schaffen suchte — vor, es mangle ihm an einheitlichen Gesichtspunkten und festen Grundsätzen, er habe keinen Stil.

Inzwischen hatte Gluck die Armida vollendet, die am 23. September 1777 mit großem äußeren Erfolge in Szene ging.



Mademoiselle Maillard als Armida in Glucks gleichnamiger Oper.
Nach Clément, Histoire de la Musique.

Die Armida ist weniger einheitlich gestaltet als die anderen großen Meisteropern Glucks, auch ist das Textbuch des alten Quinault nicht immer geschickt. Zudem lag der romantische Stoff dem Komponisten offenbar nicht so gut wie die klassischen Vorwürfe. Doch hat Gluck sich in geradezu bewundernswürdiger Weise auch in dieses Gebiet hineingefunden und farbenprächtige Tongemälde geschaffen. Er selbst sagt, daß er in der Armida mehr Maler als Musiker gewesen sei. In der Schilderung der Feenwelt erscheint er als ein Vorläufer Webers, und Armidens aus der Wildnis entstehenden Zaubergarten, der am Schlusse der Oper in Trümmer sinkt, können wir im Garten Klingsors in Wagners „Parsifal" wiedererkennen. Zwar kann uns der tapfere Ritter Rinald, von dem wir im ersten Akte der Oper erfahren, daß er alle Gefangenen Armidens befreit hat, der aber, sobald er auf die Szene tritt, dem Liebeszauber des dämonischen Weibes verfällt, nicht sehr tief interessieren, und den beiden Rittern, die ihn wieder befreien, haftet sogar eine gewisse unfreiwillige Komik an, wofür allerdings nur das Textbuch verantwortlich zu machen ist; aber in der Titelheldin hat Gluck eine grandiose Bühnengestalt geschaffen, die, gleich übermenschlich in ihrem Haß wie in ihrer Liebe, den großartigsten Frauencharakteren der gesamten Opernliteratur beigezählt werden muß.

Mit der Aufführung der Armida war der Streit der Parteien keineswegs entschieden, er entbrannte im Gegenteil nur noch heftiger und wurde durch die ebenfalls erfolgreiche Aufführung von Piccinis „Roland" (17. Januar 1778) noch weiter geschürt. Aber Gluck arbeitete bereits wieder an einem neuen Werke. Am 18. Mai 1779 ging die Iphigenie auf Tauris in Szene, und dieses absolute Meisterwerk machte mit einem Male alle Geg-

ner Glucks verstummen. Selbst seine Feinde mußten ihm Anerkennung zollen. Und als am 23. Januar 1781 auch Piccini mit einer Iphigénie en Tauride erschien, mußte Glucks große Überlegenheit selbst den Verbohrtesten klar werden. Der arme Piccini hatte dabei noch das Unglück, daß die Darstellerin der Iphigenie in der Erstaufführung etwas angetrunken auftrat, man witzelte: „ce n'est pas Iphigénie en Tauride, c'est Iphigénie en Champagne", und ein solches mot, das die Runde macht, ist in Paris gefährlicher als die schlimmsten Kritiken. Das Schicksal der Piccinisten war damit besiegelt.

Die Iphigenie auf Tauris ist das vollkommenste und am harmonischsten abgerundete Werk unter Glucks Meisteropern. Den Text hatte ein junger Franzose namens François Guillard nach der Tragödie von Guimond de la Touche verfaßt. Die Handlung ist gut geschürzt (Schiller fand den „dramatischen Gang des Stückes überaus verständig"), edel und groß gedacht. Es weht wirklich antiker Geist in diesem Opernbuche, in dem — was auch heute noch ganz unerhört ist — gar nichts von Liebe vorkommt, die Freundestreue dagegen in der herrlichsten Weise gefeiert wird. In dieser Welt, in der alle mittelalterliche Romantik zurücktritt, fühlte sich Gluck heimisch, und er verwandte auf die musikalische Ausgestaltung des Stoffes all sein Können, all seine Erfahrung einer langen und reichen Künstlerlaufbahn. — Statt mit einer regelrechten Ouvertüre beginnt die Oper mit einer dramatischen Einleitung. Der Friede des heiligen Tempelbezirks wird geschildert, in dem Iphigenie als Priesterin waltet. Ein Sturm erhebt sich, ein Gewitter zieht herauf, Regen und Hagelschloßen prasseln hernieder. Da tritt Iphigenie mit ihren Priesterinnen aus dem Tempel und fleht zu den Göttern um Rettung aus diesem barbarischen Lande. Diese stürmische Einleitung, in der der Komponist die Wut der Elemente entfesselt, mutet fast modern an, und man denkt unwillkürlich an die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" und an die Einleitung zur „Walküre". Nachdem sich das Unwetter allmählich gelegt hat, erzählt Iphigenie ihren Gefährtinnen einen Traum, der sie in ihr fernes Elternhaus entführte und einen Sturm der Gefühle in ihrem Busen erweckt hatte. Sie fleht Diana an, das Leben von ihr zu nehmen, damit sie im Tode mit ihrem Bruder Orestes vereinigt werde. Thoas, dem die Orakel Unheil geweissagt haben, erscheint und mahnt die Priesterin, für seine Rettung zu beten. Da stürmen die Skythen herein und melden, daß der Sturm zwei Fremdlinge ans Ufer verschlagen habe, die sie abgefangen hätten. Der König befiehlt der Priesterin, sie am Altar der Göttin zu opfern. Während sich Iphigenie auf Befehl des Königs zum Altar begibt, werden Orest und Pylades, die beiden gefangenen Fremdlinge, vorgeführt. Gluck hat die Gegensätze in diesem Akte aufs stärkste herausgearbeitet. Die wilden Chöre und das barbarische Wesen der Skythen kontrastieren gewaltig mit dem edlen, resignierten Gesang Iphigeniens und ihrer Priesterinnen. Der zweite Akt gewährt uns einen tiefen Blick in die Seele des Muttermörders Orestes. Dieser klagt sich selbst aller Frevel an, und als sein Freund, der nichts sehnlicher wünscht, als mit ihm zu sterben, von ihm getrennt wird, ruft er die blutdürstigen Götter des Barbarenlandes an, ihn zu zerschmettern. Der zweite Teil dieser wundervollen Arie („Die Ruhe kehret mir zurück") ist durch die ganz moderne Rolle des Orchesters interessant, das hier im Gegensatz zur Singstimme und zum Text — fast wie in einer Wagneroper — als „Gewissen" des Handelnden auftritt. Einem Kritiker, der den Widerspruch zwischen dem Text und der unruhvollen Begleitung rügte, soll der Meister geantwortet haben: „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter gemordet!" Es ist dies eine jener Stellen, die Gluck deutlich als direkten Vorläufer unserer modernen Musik zeigen. Das äußerste, was die Instrumentalmusik bisher geleistet hatte, war eine genaue Interpretation, eine glückliche Illustration desWorttextes; daß aber das Orchester in eigner Sprache als selbst-

ständiges Individuum dem Worttext entgegentritt, ist etwas völlig Neues. — Selbst im Schlummer findet Orestes keine Ruhe. Die Furien entsteigen dem Orkus und martern den Schlafenden. Diese Szene gehört zum Größten, was Gluck geschaffen hat, und ist noch heute ihrer Wirkung sicher. Iphigeniens Erscheinen erlöst den Unseligen von seiner Qual. Aber nun muß sie selbst das größte Leid erfahren. Der Fremdling berichtet ihr auf ihre Frage das furchtbare Schicksal ihres Hauses, wie Agamemnon von Klytämnestra, diese von Orestes ermordet worden sei. Auch Orestes selbst weile nicht mehr unter den Lebenden, erzählt der Lebensmüde, der sich der fremden Priesterin nicht zu erkennen gibt. Mit einer rührenden Klage der schmerzgebeugten Iphigenie und der Priesterinnen um die verlorene Heimat und um den Tod des Orestes endet der Akt. — Im dritten Akte beschließt Iphigenie auf das Drängen der Priesterinnen, den einen der Fremdlinge zu retten und als Boten nach Griechenland zu ihrer Schwester Elektra zu senden. Sie gesteht den beiden Freunden, daß sie Griechin sei, und wählt Orestes aus, zu dem sie sich merkwürdig hingezogen fühlt. Aber nun entbrennt zwischen den beiden Gefangenen der berühmte Streit der Freundestreue; jeder will bleiben und für den andern den Opfertod erleiden. Doch Iphigenie besteht auf ihrer Wahl; nur die Drohung des Orestes, sich selbst zu töten, wenn Pylades als Opfer falle, bestimmt sie endlich, den ersteren zum Altar führen zu lassen. Der letzte Akt spielt im Heiligtum der Diana. Nur schwer und unter brünstigen Gebeten entschließt sich Iphigenie, zur Opferung zu schreiten. Der feierliche Gesang der den Orestes zum Opfer schmückenden Priesterinnen („Du, o Tochter der Latona") atmet eine so edle religiöse Weihe, daß die Melodie von der englischen Hochkirche unter die liturgischen Gesänge aufgenommen wurde. Als die Priesterin das Messer ergreift, gedenkt Orestes seiner Schwester Iphigenie, der in Aulis ein ähnliches Los beschieden war. Nun erkennen sich die lange getrennten Geschwister. Aber das rührende Wiedersehen wird durch Thoas gestört, der wütend darüber, daß der eine der beiden Fremdlinge entflohen ist, nun die Opferung des andern um so energischer fordert. Auch als er erfährt, daß Orestes der Bruder Iphigeniens sei, besteht er auf seinem Befehl. Inzwischen hat Pylades die gestrandeten griechischen Gefährten um sich versammelt. Mit der kleinen Schar dringt er in den Tempel ein und tötet den Barbarenkönig. Den sich zwischen Griechen und Skythen entspinnenden Streit schlichtet Artemis selbst. Sie entsühnt Orestes und verheißt den Griechen eine glückliche Rückkehr in die Heimat.

Mit Glucks Iphigenie war die Oper endgültig in neue Bahnen gelenkt. Der Sieg war entschieden; daran änderte auch der Mißerfolg einer mythologischen Oper Echo et Narcisse nichts mehr: man ging über das Werk, dessen Hauptschwäche in dem schlechten Libretto (von Tschudi) bestand, einfach zur Tagesordnung über, und Glucks große Meisterwerke beherrschten das Repertoire nach wie vor. Auch in Deutschland wurde Gluck viel aufgeführt. Seine Werke stießen hier ebenfalls zuerst auf Widerspruch, aber auch in der Heimat standen die besten Geister der Nation auf seiner Seite. Klopstock, Herder, Wieland traten für ihn ein; unter den Musikern gehörten besonders Reichardt und Glucks Schüler Salieri zu seinen eifrigsten Anhängern.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Gluck in Wien in geselligem Verkehr mit den Besten seiner Zeit. So war Mozart, dessen „Entführung" er hochschätzte, ein gern gesehener Gast in seinem Hause. Eine Komposition von Klopstocks Hermannsschlacht, die seinen immer noch regen Geist beschäftigte, kam nicht mehr zustande. Im Jahre 1781 traf ihn ein Schlag-

fluß, der sich später wiederholte und dem der Meister am 15. November 1787 erlag.

Glucks Schaffen bildet einen Wendepunkt in der Geschichte des musikalischen Dramas. Was die ersten Opernkomponisten der Florentiner Camerata mit ihren noch unvollkommenen Versuchen anstrebten, die Wiedererweckung der antiken Tragödie, das hat Gluck zur Tat werden lassen, soweit eine solche Neugestaltung einer unter ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Kunstform und ihres alten Stoffgebietes in der modernen Zeit überhaupt möglich war. Gluck schuf trotzdem in seinen letzten Meisterwerken keine wirklichen antiken Tragödien und beabsichtigte dies auch gar nicht, suchte vielmehr die von der prachtliebenden Renaissance ins Leben gerufene Oper, in der sich die einzelnen Schwesterkünste trotz allen Bemühungen immer noch nicht zum eigentlichen Gesamtkunstwerk verschmelzen wollten, wenigstens zum geschlossenen und einheitlich stilisierten musikalischen Drama, zum dramma per musica, zu veredeln und die erhabenen Gestalten der alten Mythologie, die so oft in unverständiger und unwürdiger Weise als Träger widersinniger Virtuosenkünste hatten herhalten müssen, in seinen Opern wieder in würdiger und angemessener Form auf die Bühne zu stellen. Die von Gluck geschaffene neue Opernform, mit der ursprünglich nur eine Reform der italienischen Oper bezweckt wurde, war, wie wir gesehen haben, das Resultat bewußter Geistesarbeit eines außergewöhnlich begabten Künstlers, der mit den Eigentümlichkeiten des musikdramatischen Stiles der verschiedenen Nationen genau vertraut war, in dessen Wesen sozusagen die Fäden der bisherigen Entwicklung des musikalischen Dramas zusammenliefen, und der mit ernstem Wollen das für seine Zwecke Brauchbare aus den verschiedenen Stilarten zusammenschweißte; alles immer unter dem Hauptgesichtspunkte, in der Oper das Drama zu Ehren zu bringen. Dieser Eklektizismus und dieses stark reflektierende Element bilden andrerseits auch die Schwäche von Glucks Meisteropern. Die Verschmelzung der einzelnen Stilgattungen ist nicht immer vollständig gelungen. Die charakteristische Deklamation stört manchmal die freie Entfaltung der Melodie auch innerhalb der geschlossenen Formen, und die stark hervortretende Reflexion verleiht seiner Musik oft einen etwas frostigen Charakter an Stellen, wo wir einen wärmeren Gefühlsausdruck erwarten. Doch hat sich andrerseits der Stelzenschritt der französischen Oper bei Gluck zu schönem Pathos veredelt; und wenn uns heute seine Opern auch archaistisch und zu sehr stilisiert erscheinen, so dürfen wir doch den riesigen Fortschritt nicht verkennen, den diese Meisterwerke im Vergleich mit den früheren Opern darstellen. Sie bedeuteten für das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Rückkehr von der Unnatur zur Natur, und das hat denn auch Rousseau, der größte Apostel der Natur, eingesehen und ist aus dem Lager der Gegner zu den Anhängern Glucks übergegangen. Der Rückschritt vom Rokoko

zur Antike war in der Tat ein Fortschritt in der Richtung der Natürlichkeit, und Glucks strenger Stil ist hier — so paradox das klingen mag — ein Produkt des gesunden Naturalismus. Gluck ging einen ähnlichen Weg, wie ihn Winckelmann, Lessing und später die deutschen Klassiker gegangen sind: von der mißverstandenen Antike der Barockzeit und des Rokoko zu den wirklichen Vorbildern des griechischen Altertums. Die antike Musik sollte nicht tatsächlich und leibhaftig wiederhergestellt werden, daran dachte man nicht mehr, sondern die antike Sagenwelt sollte mit den Ausdrucksmitteln der neuen Kunst zu neuem Leben erweckt werden. Bis zu einem gewissen Grade ist dies Gluck gelungen. Es ist nicht zu leugnen, daß seine Gestalten, wenn man sie mit den Rokokogöttern und -Helden seiner Vorgänger vergleicht, wirklich den Eindruck antiker Gestalten machen, und dieser Eindruck wird durch das weise Maßhalten des Komponisten selbst in den Ausbrüchen heftigster Leidenschaft, durch die objektive Schilderung und keusche Zurückhaltung sowie durch die großzügige, jedes kleinliche Detail und Schnörkelwerk beiseite lassende Zeichnung noch verstärkt. Man hat daher Glucks Operngestalten oft mit den weißen, marmorkühlen Schöpfungen der griechischen Plastik verglichen. Doch sollte man sie statt mit den Gestalten eines Pheidias oder Praxiteles eher mit den Werken eines Canova oder Thorwaldsen in Parallele stellen; denn sie sind so wenig echt antik, wie die Schöpfungen dieser Meister, die sich, ganz wie Gluck, von der Schablone der Rokokokunst abwandten, um an der Hand der Antike wieder zur Natur zurückzukehren. Dieser Vergleich führt uns auf eine andere Schwäche von Glucks letzten Werken, die nicht in der Musik, sondern direkt in den antiken Stoffen selber liegt. Die Antike war das einzige Tor, durch das alle Künste an der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zur Natur zurückkehren konnten; aber dieses Anknüpfen an eine vergangene Kultur, zu der wir in keiner direkten Beziehung mehr stehen, birgt immer eine gewisse Gefahr in



Gluck-Denkmal in München.
Errichtet 1848 von König Ludwig I. von Bayern.

sich. Je mehr der Künstler von dem Geist jener fernen Zeit durchdrungen ist und je vollkommener er ihn mit den Ausdrucksmitteln seiner eigenen Zeit in der Gegenwart wiederzuspiegeln vermag, um so mehr muß er für sein Kunstwerk ein Publikum voraussetzen, das seinem Gedankenflug zu folgen vermag, das die Fähigkeit besitzt, sich im Geiste ebenfalls in jene fernen Zeiten und jene uns fremde Denkweise zurückzuversetzen. Sein Werk wird also nur bei einem relativ beschränkten Kreise von Kennern und Gebildeten wirkliches Interesse erwecken, während es von der größeren Masse des nach Kunstgenuß verlangenden Volkes nur halb oder gar nicht verstanden wird. Und eine derartige Unpopularität ist für die Oper, die als durchaus modernes Kunstwerk auch mit den breiteren Massen rechnen muß, immer gefährlich. So sind denn auch Glucks Werke nie in gutem Sinne populär geworden, sie sind niemals so ins Volk gedrungen wie die Opern Mozarts, Webers oder Wagners; im Gegenteil: je größeren Anteil die breiteren Volksschichten an der Opernbühne nahmen, um so mehr wurden sie in den Hintergrund gedrängt. Man kann das beklagen, aber man wird es nicht ändern können und muß es als gesetzmäßig geschichtliche Notwendigkeit verstehen lernen. Zum Glück sind diese Meisterwerke noch nicht ganz vom Repertoire verschwunden, und Bühnen, die nicht ausschließlich von geschäftlichen Rücksichten geleitet werden, vielmehr nicht nur dem Namen, sondern auch der Tat nach als Pflegestätten der Kunst gelten wollen, werden von Zeit zu Zeit immer wieder auf Glucks Meisterwerke zurückgreifen müssen, die auch heute noch den Sängern schöne und hochinteressante dramatische Aufgaben stellen und dem gebildeten Zuhörer hohen Kunstgenuß bieten.

In dem Kunstschaffen Glucks liefen die Fäden der Entwicklung der italienischen und der französischen Oper zusammen, und der deutsche Meister schuf nach den ungelenken ersten Versuchen der Florentiner und Venezianer, nach den widernatürlichen Virtuosenkünsten, in welche die neapolitanische Schule ausgeartet war, und nach den hohlen und steifen Deklamationsopern der Franzosen zuerst ein wirkliches, künstlerisch in sich abgerundetes musikalisches Drama, wie es seiner Zeit entsprach. Mit Gluck beginnt daher die Geschichte der modernen Oper und des modernen Musikdramas, als dessen Vater wir ihn betrachten müssen. Von ihm gehen dann die Fäden aus, die einerseits nach der großen Oper der Franzosen, andererseits nach den Opern der deutschen Klassiker und Romantiker hinüberleiten und sich dann zum zweiten Male in dem eigentlichen Vollender des Musikdramas, in Richard Wagner, wieder vereinigen.

Zweites Kapitel

Die protestantische Kirchenmusik

Wir haben bis jetzt die eine große Hauptwurzel der musikalischen Kunst der Gegenwart betrachtet: die italienische Musik. Die holde Kunst der Töne ist ein Kind des Südens, darum ist gerade dieser nach Italien weisende Wurzelstrang nicht nur der stärkste, sondern auch der älteste. Er nimmt seinen Ursprung, wie wir gesehen haben, in der Musik des Altertums, leitet dann, fast unmerklich, zur frühchristlichen Kirche über und erstarkt im Mittelalter, auf Grund des gregorianischen Gesanges, zur mächtigsten kirchlichen Kunst. Nach der Renaissance aber verlor die katholische Kirche mehr und mehr ihre frühere dominierende Stellung als erster und vornehmster Kulturfaktor; Künste und Wissenschaften emanzipierten sich und entwanden ihr das Herrscherzepter. Damals begann sich auch die Tonkunst in Italien zu verweltlichen. An Stelle der Kirche übernahm die halb aus wissenschaftlichen, halb aus künstlerischen Bestrebungen hervorgegangene Oper die Führung — ja sogar die Verführung — der Musik. Der Polyphonie folgte die Monodie, und am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hatte die italienische Oper alle Kulturländer erobert, den fernsten Nationen italienische Melodie (Gesangskunst) und italienische Formschönheit gebracht. Aber je mehr die italienische Kunst ins Breite ging, um so mehr verflachte sie, und die Musik hätte allmählich versanden und in Manieriertheit verkommen müssen, wenn ihr nicht aus dem germanischen Norden neue Lebenssäfte zugeströmt wären.

Die ganze Kultur der germanischen Völker ruht auf derjenigen der Römer. Die Römer haben den Germanen nicht nur die christliche Religion übermittelt, sondern auch alles andere, was das Leben angenehm macht. Die Germanen verdanken ihre Kunst, ihre Ornamentik, ihren Baustil geradeso dem Süden und in letzter Linie den Römern, wie ihre ersten eisernen Schwerter, ihre Weintrauben, ihr Obst und ihre Gartenfrüchte. Und wenn sie auch, so gut wie jedes andere Naturvolk, von altersher im Besitz einer primitiven Musik gewesen sein mögen, die sie aus ihrer östlichen Heimat nach dem Westen mitbrachten, so haben sie doch erst durch die römischen Sendboten des Christentums und die römische Geistlichkeit den kunstmäßigen Gesang und damit die eigentliche musikalische Kunst kennen gelernt, aus der schließlich

auch das oft irrtümlicherweise als von der kunstmäßigen Musik ganz unabhängig dargestellte Volkslied und die aus ihm entsprungene spätere volkstümliche Tonkunst hervorgegangen sind. Doch haben die germanischen Völker das von den romanischen empfangene Kulturgut ihrer Charakteranlage gemäß mannigfach umgestaltet und vermehrt, später ihren Lehrmeistern auch die Anleihen mit reichlichen Zinsen zurückbezahlt.

Zur Zeit der niederländischen Kontrapunktisten hatte das germanische Element zum ersten Male entscheidend in den Gang der Musikentwicklung eingegriffen. Wie der romanische Baustil sich im Norden allmählich zur Gotik umbildete und als solche wiederum nach dem Süden vordrang, so hatten die großen niederländischen Tonmeister aus dem einfachen (gleichsam rundbogigen) gregorianischen Gesang der römischen Kirche nach und nach jenen kunstvollen polyphonen Stil entwickelt, dessen Meisterwerke noch heute die Bewunderung der Kenner hervorrufen, und dessen künstlich verschlungene Stimmenführung, die gleichsam nur das reiche Ornament einer darin versteckten und sozusagen in durchbrochene Arbeit aufgelösten Grundmelodie bildet, dem gotischen Baustil mit seinen Spitzbogen und Streben, seinen Rosen und Kreuzblumen und seinem feinverästelten Maßwerk gleicht. Die großen niederländischen Meister des Kontrapunktes und ihre Schüler beherrschten die musikalische Produktion am Ende des fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts; sie trugen ihre Kunst nach allen Ländern, so daß die niederländische Kunst unmittelbar und mittelbar Einfluß auf die Entwicklung der italienischen und deutschen Musik gewann. In Italien erzeugte ihr Einfluß eine letzte Blüte des katholischen Kirchenstils. Doch konnte diese Blüte, so schön sie war, keine Frucht mehr tragen. Die katholische Kirche schloß sich im Reformationszeitalter immer mehr gegen alle äußeren Einflüsse ab, indem sie wieder strenger auf die alten Ritualformen hielt. So wurde auch die Kirchenmusik wieder streng liturgisch stilisiert; und wie die Formen des Gottesdienstes mehr und mehr zu Formeln verknöcherten, so erstarrte auch die katholische Kirchenmusik. Die römische Kirche besaß nicht mehr die Kraft, einen neuen, der Zeit angemessenen Stil hervorzubringen; sie stand nicht mehr mitten im Lebensstrome wie im Mittelalter, sie hatte sich außerhalb der Zeit auf einen erträumten Ewigkeitsstandpunkt gestellt, hatte die Führung im Kulturleben niedergelegt und verlor nun auch die Führung im Kunstleben. Die italienische Musik verweltlichte. An ihrer Spitze marschierte fortan die Oper. Diese schuf den neuen Stil, die Monodie.

Ganz anders lagen die Verhältnisse in Deutschland. Hier hatte die durch den Humanismus hervorgerufene Weltbewegung der Renaissance einen anderen Verlauf genommen als in den romanischen Ländern. Während bei der expansiven Natur des Südländers der erwachende starke Individualismus zur Weltbejahung führte, und das religiöse (kirchliche) Interesse

von den neu auftauchenden wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Fragen und dem erstarkten persönlichen Lebenstrieb, dem Bedürfnis des Sich-Auslebens, in den Hintergrund gedrängt wurde, hatte die Bewegung im Norden gerade das religiöse Gebiet am stärksten ergriffen und hier die Reformation hervorgerufen. Die individualistische Weltanschauung ließ den lebensfrohen Romanen einfach der persönlichen Bevormundung der Kirche



Die Madonna mit den singenden Engeln.
Gemälde von Sandro Botticelli.

entrinnen, ohne ihn deshalb direkt mit ihr in Widerspruch zu setzen; sie machte ihn gleichgültig gegen Religion und Kirche, deren Formen er aber deshalb nicht zu sprengen brauchte, weil er sie als inhaltlose — und deshalb gerade recht bequeme Formeln gedankenlos weiterschleppen konnte. Der tiefer angelegte Deutsche dagegen, dem die Religion von jeher mehr Herzenssache gewesen war als dem Südländer, und den die humanistischen Bestrebungen der Renaissance nicht deshalb interessieren konnten, weil sie ihm, wie dem Römer, das Bild einer glanzvollen Vergangenheit des eigenen Volkes vor Augen führten, sondern weil sie ihm das Studium des Wortes Gottes er-

schlossen, trug den Individualismus naturgemäß in sein Heiligstes, in die Kirche selbst hinein. Er wollte sich von nun an in der Gemeine nicht nur als ein Glied einer Gesamtheit, sondern auch als Einzelindividuum fühlen, er wollte nicht nur in der allgemeinen Schar der Gläubigen durch den Priester vertreten, sondern selbständig und persönlich der Gottheit und seinem Erlöser nahen dürfen. Dadurch aber wurde die Form der katholischen Kirche gesprengt. Aus der vom Priester geführten und vertretenen grex fidelium entstand eine neue Gemeinde selbständiger Glieder, eine Gemeinde von Priestern, die evangelische Kirche. In dieser jungen evangelischen Kirche, die vom Geist der neuen Zeit durchströmt wurde, wohnte frische Lebenskraft; hier konnte ein neuer Kunststil entstehen, hier fielen denn auch die von den Niederländern ausgestreuten Keime auf fruchtbaren Boden. So bereitete sich im Norden eine neue Kunst vor, die später, als der Protestantismus zu verknöchern begann, schon so sehr erstarkt war, daß sie sich aus dem Schutz der Kirche hervorwagen und als selbständige weltliche Kunst zu leben vermochte, und die schließlich auch den neuen weltlichen Stil der Italiener in sich aufnahm und auf deutschem Boden aus nordischer Polyphonie und südlicher Melodie in harmonischer Verbindung diejenigen Werke hervorsprießen ließ, die wir als den klassischen Höhepunkt der gesamten musikalischen Kunst anzusehen gewohnt sind.

In der römisch-katholischen Kirche ist die den Gottesdienst begleitende Musik an bestimmte, von altersher geheiligte Melodien und Formen gebunden, die nicht willkürlich geändert werden dürfen. Eine Umwandlung des musikalischen Kirchenstils wäre also nur dann möglich, wenn sich die Kirche selber umwandeln würde. Seit dem tridentinischen Konzil hatte sich diese jedoch gegen alle Neuerungen noch strenger abgeschlossen als zuvor. So mußte der immer stärker hervortretende Konservativismus der katholischen Kirche, der Verkalkungsprozeß, der ihr geistiges Leben ergriffen hatte, auch den gesunden Fortschritt der römischen Kirchenmusik hemmen.

Die neu aufblühende evangelische Kirche war an solche alte Formeln nicht gebunden. Sie konnte in voller Freiheit alle Kunstformen aufnehmen, die ihr zum Preise des Höchsten und zur Erbauung der Gemeinde tauglich erschienen. Die neue Kirche schuf sich eine neue, zeitgemäße Kunst. Dabei trat aber die Musik zur evangelischen Kirche überhaupt in ein wesentlich anderes Verhältnis als zur katholischen. Sie bildete nicht mehr einen integrierenden Bestandteil des Gottesdienstes, sie war nicht mehr Kultmittel im engeren Sinne, wie sie es z. B. beim katholischen Meßopfer (Hochamt) gewesen war, das der Musik nicht entbehren kann, sondern sie war mehr nur ein äußerer Schmuck und Zierat. Für den evangelischen Gottesdienst ist die Musik nicht länger das prächtig ausgestattete, genau vorgeschriebene und unentbehrliche Zeremoniengewand, darin allein die Gemeinde dem Herrscher der Welt nahen darf, wenn sie Erhörung ihrer Gebete finden will,

sondern sie ist gleichsam ein freigewähltes Festkleid, darin die evangelische Gemeinde vor Gott tritt, von dem sie die Überzeugung hegt, daß er den reuigen Sünder auch im einfachen Werktagsrock nicht von sich stoßen werde. Darum haben sich für die evangelische Kirche keine feststehenden Ritualformen gebildet und bilden können, wie sie die katholische Kirche im gregorianischen Choral und in ihren Kirchenmelodien besitzt. Deshalb kann aber die protestantische Kirchenmusik auch jeden Fortschritt aufnehmen, wenn er nur der Würde des Gottesdienstes entspricht. Sagt doch Martin Luther selbst bezüglich der Musik im protestantischen Gottesdienste: „In diesen Dingen soll man frei und unverbunden sein und niemand geziemen, weder mit Gesetzen und Geboten die Gewissen zu fahen". Diese Freiheit sollte für die Weiterentwicklung der Musik die schönsten Früchte tragen; denn im Schutze der jungen Kirche und zuerst in ihrem Dienste wuchsen und dehnten sich die Kunstformen zu immer vollkommeneren, kräftigeren und selbständigeren Gebilden. Der Gestaltungstrieb regte sich immer mächtiger. Die Musik wuchs über den einfachen Gemeindegesang hinaus, neue Kunstformen entstanden, und schließlich konnte die Kirche selbst die Fülle des künstlerischen Lebens nicht mehr fassen: es floß in die Weltlichkeit über. Sogar das Wort vermochte die Flut der Töne nicht länger an sich zu binden, von der Fessel desWorttextes und des durch ihn bestimmten Gedankenbildes losgelöst strömte der Gesang in die Instrumente über. Eine ganz neue Kunst blühte auf, von der das Mittelalter noch nichts und das Zeitalter der Renaissance verhältnismäßig wenig gewußt hatte — die selbständige, freie Instrumentalmusik.

Das evangelische Kirchenlied. — Die Ur- und Grundform der protestantisch-deutschen Kirchenmusik ist das Kirchenlied, der einstimmige Chorgesang der Gemeinde in deutscher Sprache. Wie aus dem einfachen Kern des alten römischen Choralgesanges, des cantus planus, nach und nach der ungemein kunstvolle und vielgestaltige Organismus der mittelalterlichen (polyphonen) Kirchenmusik herauswuchs, so entwickelten sich aus dem evangelischen Kirchenliede die Formen des neuen (deutschen) Kirchenstiles, der dann mit dem aus Italien herüberdringenden weltlichen (monodischen) Stil zusammenfloß und so die große klassische Periode der modernen Musik hervorrief.

In der Kunst wie in der Naturgeschichte tut sich eine neue Entwicklungsperiode weniger dadurch kund, daß sie neue Materie, neues Material schafft oder heranzieht, sondern vielmehr dadurch, daß sie die alten, längst vorhandenen Stoffe in anderer und dem Geiste der neuen Zeit entsprechender Weise umgestaltet und so aus Altem, längst Vorhandenem ganz neue Gebilde hervorgehen läßt. So hat auch die evangelische Kirche ihre Weisen keineswegs aus dem Nichts erschaffen, neu erfunden oder gar eigens für

ihre Zwecke künstlich konstruiert, sondern sie hat an Vorhandenes angeknüpft. Ein großer Teil der schönsten Melodien wurde aus der alten Kirche herübergenommen, aus dem Hymnenschatz des Antiphonars (Zusammenstellung der Responsorialgesänge der Messe) und den Sequenzen, wobei die lateinischen Texte ins Deutsche übersetzt und meistens, dem Geiste der Zeit entsprechend, liedförmig umgestaltet wurden: so z. B. das Herr Gott dich loben wir (Te deum laudamus) oder Mitten wir im Leben sind (Media vita in morte sumus). Neben den eigentlichen Ritualgesängen waren aber schon in der alten Kirche geistliche Volkslieder entstanden, die von der gläubigen Menge an den Festtagen oder bei Bittgängen und Wallfahrten angestimmt wurden. Es entsprach ganz dem volkstümlichen Geiste der protestantischen Kirche, daß sie (mit Ausnahme der eigentlichen Marienlieder, die den Protestanten als abgöttisch galten) auch diese Lieder aufnahm: so das schöne alte Weihnachtslied Es ist eine Ros' entsprungen, das Pfingstlied Nun bitten wir den heilgen Geist (dreizehntes Jahrhundert); ferner Vater unser im Himmelreich und Wir glauben all an einen Gott (beide um 1400 bekannt) sowie das uralte, aus dem zwölften Jahrhundert stammende Kreuzfahrerlied In Gottes Namen fahren wir (später mit Luthers Text Dies sind die heilgen zehn Gebot gesungen). Da nun einmal der enge Bannkreis der alten Ritualweisen durchbrochen war, so war der Schritt vom geistlichen Volkslied zum weltlichen nicht mehr so groß. Schon die Niederländer hatten ihren Messen Volksweisen zu Grunde gelegt, und es entsprach nur dem demokratischen Geiste der protestantischen Kirche, wenn das Volk die Melodien, die ihm lieb und wert waren, nun auch zum Preise des Höchsten im Gotteshause anstimmte. Die Verbindung von Wort und Weise war damals noch nicht so eng und unlöslich, wie sie heute unserem modernen Gefühl erscheint. Wie schon die Übung der Meistersinger beweist, die ihre Verse zu gegebenen Melodien dichteten, wurden nach ein und derselben Weise die mannigfachsten und verschiedensten Lieder gesungen. So konnte ein geistliches Lied leicht einer weltlichen Melodie angepaßt werden, und mit dem Text drang dann auch die weltliche Volksweise in die Kirche ein. Die bekanntesten Beispiele solcher aus dem weltlichen Volksliederschatz geschöpften protestantischen Kirchenweisen sind die Choräle O Welt, ich muß dich lassen (Innsbruck, ich muß dich lassen), Ich dank dir, lieber Herre (Entlaubt ist uns der Walde). Auch die Psalmenbücher der französischen (calvinistischen) Gemeinden haben der protestantischen Kirche Choralmelodien geliefert. Zu diesen übernommenen Weisen kamen dann auch noch neu erfundene; doch ist ihre Zahl im eigentlichen Reformationszeitalter noch relativ gering. Erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert finden sich neu komponierte Kirchenlieder zahlreicher. Die Komponisten dieser neuen Lieder suchten sich in ihren Kunstmelodien dem Ton des kirchlichen Volksliedes anzu-

passen, so daß die alten, übernommenen Weisen für die späteren vorbildlich wurden.

Der eigentliche Schöpfer und Hauptförderer des protestantischen Kirchenliedes ist **Martin Luther**. Der große Reformator war ein aufrichtiger Verehrer der „edlen Musica", die er zeitlebens als eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes pries. „Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten locum und die höchste Ehre", sagt er in seinen Tischreden; und in der Vorrede zu dem Geistlichen Gesangbüchlein von 1524 heißt es: „Ich wollt' alle Künste, sonderlich die musica, gern sehen im Dienste des,



Martin Luther im Kreise seiner Familie.
Nach dem Gemälde von G. Spangenberg im Museum zu Leipzig.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

der sie gegeben und geschaffen hat." Durch die Stellung, die Luther dem Gesange im Gottesdienste zuwies, ist er der Vater der evangelischen Kirchenmusik geworden. Für einen großen oder gelehrten Musiker hat er sich selber wohl niemals gehalten; aber er liebte die Musik und pflegte sie auch gern im eigenen Familienkreise. Jedenfalls besaß er in musikalischen Dingen ein gesundes und sicheres Urteil und jenes außerordentlich feine Verständnis für alles echt Volkstümliche, das sein ganzes reformatorisches Wirken auszeichnete. Gerade dieser volkstümliche Zug im lutherischen Kirchengesang ist dann so ungemein fruchtbar für die Weiterentwicklung der deutschen Musik geworden. Dadurch, daß die ganze Gemeinde Anteil am

gottesdienstlichen Gesange nahm, wurde das Kirchenlied auch zum Haus- und Familienliede und bildete so eine natürliche Brücke zwischen der kirchlichen und der volkstümlichen Kunst.

Auch Luther kam es nicht in erster Linie darauf an, neue Melodien zu erfinden, sondern das Vorhandene seinen Zwecken dienstbar zu machen. Von den ihm zugeschriebenen Kirchenmelodien stammen wohl nur die zu den Chorälen Ein feste Burg (die „Marseillaise der Reformation" oder auch „Unsers Herrgotts Dragonermarsch", wie er genannt wird) und vielleicht noch Wir glauben all an einen Gott sowie Vom Himmel hoch, da komm ich her von ihm selbst. Aber gerade mit dem Choral „Ein feste Burg" hat er das schönste und kraftvollste aller Kirchenlieder, das eigentliche Vorbild der ganzen Gattung geschaffen. Sein Hauptaugenmerk bei der Redaktion seiner Gesangbücher war darauf gerichtet, daß das Wort Gottes in den Liedern überall richtig und klar verständlich zur Geltung kam, während er die Einrichtung der Weisen den Fachmusikern überließ. Der alte Sängermeister Conrad Rupff und der kurfürstliche Sängermeister Johann Walther aus Torgau, die er zu sich nach Wittenberg berief, waren seine eifrigsten Mitarbeiter. Johann Walther gab unter seiner Mitwirkung 1524 das schon genannte Wittenberger Geistliche Gesangbüchlein, das erste protestantische Kirchengesangbuch, heraus.

Der protestantische Choral wurde ursprünglich, wie der römische, einstimmig gesungen. Doch hatten die Volksweisen, im Gegensatz zum cantus planus, eine stark ausgesprochene und mannigfach belebte Rhythmik, die z. B. am Lutherschen Ein feste Burg trotz aller Planierung immer noch durchzufühlen ist. Diese Rhythmik konnte, solange der geschulte Chor das Lied allein sang, aufrecht erhalten werden; als sich aber die weniger geschulte Gemeinde mehr und mehr am Gesang beteiligte, erstarrte die rhythmisch belebte Melodie allmählich wieder zu einer Folge gleichlanger Noten, so daß schließlich das charakteristischste Merkmal des Chorals darin bestand, daß er als „der langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann" (J. H. Knecht) erschien, also wieder zum cantus planus wurde. Zu dieser Planierung der Rhythmik mochten übrigens auch wiederum die Kontrapunktisten beigetragen haben, die nun die neuen Kirchenweisen gerade so zu kunstvollen polyphonen Sätzen (Motetten) verarbeiteten, wie früher die alten; denn eine andere Art der künstlerischen Bearbeitung einer Melodie gab es damals noch nicht. Wenn so die prägnante und kraftvolle Rhythmik des Volksliedes dem Kirchengesange auch nach und nach wieder verloren ging, so unterschied sich der neue Choral doch sehr wesentlich vom alten römischen. Die Melodiebildung folgte dem Prinzip des Reims und gliederte die Weise dementsprechend. Auch die alten Melodien wurden nach den Anforderungen der neuen Liedform umgemodelt. Die Melodie erlangte als selbständiges Tongebilde und als der eigentliche

Ausdruck des Stimmungsgehaltes eine größere Bedeutung als früher; sie zwang auch im kunstvollen Satze die übrigen Stimmen mehr und mehr, sich ihr unterzuordnen, wollte nicht länger von dem kunstvollen Tongewebe einer reichen Polyphonie überwuchert und verdeckt, sondern von begleitenden Stimmen emporgehoben und getragen sein. Mit dem Aufkommen des italienischen Madrigalstiles (vgl. S. 31), der die ganze Welt eroberte, verstärkte sich diese Tendenz. Auch das Kirchenlied modernisierte sich seit dem siebzehnten Jahrhundert: es nahm, trotzdem die Form des Strophenliedes beibehalten wurde, mehr madrigalischen Charakter an; und nun vollzog sich auch hier ein ähnlicher Umschwung von der Polyphonie zur Homophonie, wie er sich im Madrigal selbst vollzogen hatte. Kraft und Charakteristik der Melodie wurden durch Schönheit abgelöst; der bel canto drang in den Kirchengesang ein. Das reiche Stimmgewebe wich dem geraden Kontrapunkt. Die Stimmen begleiteten die Melodie Note gegen Note, so daß sie mit ihr Akkorde bildeten, die Hauptmelodie selber aber rückte schließlich, wie beim Madrigal, vom Tenor in die Oberstimme (den Diskant), das Kirchenlied verwandelte sich zur geistlichen Arie. Statt des Kontrapunktes herrschte nun der Generalbaß. Die Arie ist aber nicht mehr der Ausdruck eines allgemeinen, sondern eines persönlichen Gefühls, eines individuellen Empfindens. Dieser wachsende Individualismus hatte sich mit dem Aufkommen des Pietismus und der Aufklärung auch im geistigen Leben der protestantischen Kirche geltend gemacht, die individualistische Tendenz der modernen Musik kam daher der Entwicklung des kirchlichen Lebens entgegen. Das Kirchenlied war nun nicht mehr Gemeindegebet, sondern es diente der persönlichen Andacht und Erbauung, ward weicher, „herzschwelgerischer".

Von den Meistern, unter deren Einfluß sich die Umwandlung des künstlerisch bearbeiteten Kirchenliedes von der polyphonen Motettenform zum vierstimmigen Choral vollzog, seien die wichtigsten hier kurz erwähnt: Luthers Lieblingskomponist **Ludwig Senfl**, der um das Jahr 1492 zu Zürich geboren wurde und schon in früher Jugend der Kapelle Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck angehörte, wo er den Unterricht Heinrich Isaaks (vgl. S. 30) genoß. Später trat er in die Dienste des Herzogs Wilhelm von Bayern und starb als Kapellmeister in München um das Jahr 1555. Er bearbeitete die Choralmelodie noch motettenhaft im Sinne der alten Kontrapunktisten, doch sind seine Tonsätze klarer und übersichtlicher gegliedert als die seiner Vorgänger. Jedesfalls darf er als der begabteste deutsche Tonsetzer des sechzehnten Jahrhunderts gelten. Seinen in den 121 *newen liedern* gedruckten vierstimmigen Choral *Ewiger Gott, aus deß' Gebot der Sun kam hie auf erden*, nennt Ambros „ein wahres Juwel" und „eines jener im großen Sinne historischen Lieder, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche gewaltig ausspricht". — In ähnlicher Weise motettenhaft bearbeitete Luthers Freund **Johann Walther** (1496—1570) die Choralmelodien. Walther war kein so universell begabter und schöpferischer Tonsetzer wie Senfl, doch gebührt ihm, als dem Mitbegründer des evangelischen Kirchengesanges, eine ehrenvolle Stellung in der Musikgeschichte. Wahre Begeisterung für die Ideen der Reformation und hingebende Glaubenstreue verleihen einzelnen seiner Tonsätze eine große Innigkeit. Als im Jahre 1530 infolge der ungünstigen Zeitverhältnisse die Schloßkantorei in Torgau auf-

gehoben wurde, gründete Walther, damit der Kirchengesang nicht aus Mangel an einem geübten Chor in Verwilderung gerate, die freiwillige Torgauer **Kantoreigesellschaft** und damit den ersten aus Dilettanten gebildeten Kirchenchor. Diesem ältesten Gesangverein folgten ähnliche Einrichtungen in anderen Städten, und diese trugen neben den Schülerchören viel dazu bei, die Liebe zur Musik im Volke zu wecken. — Von einiger, wenn auch nicht allzugroßer Bedeutung für die Weiterentwicklung und **Vereinfachung** des Kirchenliedes wurde ein philologisches Experiment. Auf Anregung des gelehrten Humanisten **Conrad Celtes**, der in Wien einen großen Kreis von Literatur- und Kunstfreunden um sich versammelt hatte, der sich ähnlich, wie später die Florentiner Camerata, nur in steiferer, schulmeisterlicherer Weise, damit beschäftigte, die „antike Musik" wieder zu erwecken, hatte es ein gewisser **Peter Tritonius** unternommen, die horazischen Oden nach den antiken Metren in Musik zu setzen. Zu diesem Zwecke mußte sich die Melodie eng an den Text anschließen und dessen Rhythmik (nach Kürze und Länge, nicht nach dem Akzent) genau nachbilden. Sollte nun aber die Rhythmik der antiken Metra im vierstimmigen Satze wirklich merkbar und für jeden vernehmbar zutage treten, so durfte sich die Melodie nicht in einem motettenartigen polyphonen Stimmengewebe verlieren. Die kontrapunktierenden Stimmen mußten deshalb ebenfalls streng dem Rhythmus der Hauptstimme folgen und Note gegen Note, d. h. im geraden Kontrapunkt, zu ihr gesetzt werden. Diese Kompositionen, die 1507 im Druck (als erster deutscher Mensuralnotendruck) erschienen, wurden jeweilen am Schluß der Horazvorlesungen des Conrad Celtes von seinen Hörern gesungen. Die schwerfällige vierstimmige Taktklopferei nach Länge und Kürze mag die Ohren der Schulmeister ergötzt haben, dem wahren Geiste der antiken Musik, dessen Wesen in schwungvollem und lebendig rhythmisiertem einstimmigen Vortrage bestand, lief sie direkt zuwider. Auch der geniale Senfl, auf den Tritonius als auf den Vollender der neuen Kunstgattung hinwies, und der eine ganze Sammlung antiker Poesien in dieser Weise komponiert hat, konnte, trotzdem er die mehr als primitive Harmonik und Melodieführung seines Vorgängers veredelte, in dieser Art Musik nicht viel mehr als trockene Formeln schaffen. „In jene Musiken klopft der Takt wie ein von mechanischen Kräften bewegter, gleichmäßig losschlagender Blechhammer hinein, und an die nebeneinander hingepflanzten Akkordpfähle angebunden, verliert das antike Metrum sein Leben und seine freie Bewegung" (Ambros). Dennoch blieben diese Versuche nicht ohne Einfluß, da sie die Aufmerksamkeit der Bearbeiter kirchlicher Gesänge, denen an der klaren Hervorhebung des Textwortes gelegen war, auf den geraden Kontrapunkt lenkten. In derselben Richtung wirkten auch die Psalmenlieder der französischen Kalvinisten, die der Königsberger Professor **Ambrosius Lobwasser** 1573 in den Versmaßen ihrer französischen Dichter **Clement Marot** und **Théodore Bézat** ins Deutsche übertragen und mit den vierstimmigen Tonsätzen von **Claude Goudimel** (vgl. S. 44) veröffentlicht hatte. Auch von diesen Psalmen war die überwiegende Mehrzahl einfach Note gegen Note gesetzt. Die Gesänge der Lobwasserschen Sammlung fanden trotz ihrer kalvinistischen Tendenz in einzelnen deutschen Kirchen Eingang, und ihr einfacher, leicht faßlicher und dabei doch ernstwürdiger Stil rief Nachahmungen und ähnliche Choralbearbeitungen hervor. — In den meisten dieser Gesänge lag die Melodie immer noch im Tenor. Sie war deshalb, trotz der Vereinfachung des Satzes, von dem Ungeübten nicht leicht herauszuhören. Um nun dem Laien das Mitsingen in der Gemeinde zu ermöglichen, tat der württembergische Hofprediger Dr. **Lucas Osiander** (1534—1604) den energischen Schritt, die Chormelodie in die Oberstimme zu verlegen. Er tat dies mit vollem Bewußtsein des Zweckes. In der Vorrede zu seiner Sammlung: **Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktische Weise also gesetzet, daß ein' ganze christliche Gemeine durchaus mitsingen kann**, sagt er: „Ich weiß wohl, daß die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das tut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es

für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum habe ich den Choral in den Diskant genommen, damit er ja kenntlich und in jeder Lage mitsingen könne". — Als Meister des kunstvollen Choralsatzes seien noch genannt: Sethus Calvisius (1556—1615), seit 1594 Kantor an der Leipziger Thomasschule, und der Königsberger Kapellmeister Johannes Eccard (vgl. S. 44); ferner Hans Leo Hasler (vgl. S. 44), Michael Prätorius (vgl. S. 23) und Johann Crüger (1598—1662), der Freund des Liederdichters Paul Gerhardt, von dessen Melodien sich die zu den Chorälen Nun danket alle Gott, Jesus meine Zuversicht, Schmücke dich, o liebe Seele u. a. bis heute erhalten haben.

Erst mit dem Aufrücken der Choralmelodie in die Oberstimme war das protestantische Kirchenlied zum Choral in unserem heutigen Sinne des Wortes geworden. Die der neuen Zeit entsprechende musikalische Grundform des evangelischen Gottesdienstes war damit geschaffen; doch erfolgte die weitere kunstgemäße Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik nun unter dem Einfluß des seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eingetretenen allgemeinen Umschwungs der musikalischen Praxis, wie sie von Italien ausgegangen war. Der weltliche monodische Stil der „Italos" begann wie ein Sauerteig die deutsch-protestantische Kirchenmusik zu durchsetzen und rief jene neuen Kunstformen des strengen Stiles hervor, die der deutschen Musik für die nächsten Jahrhunderte die erste Stelle sicherten.

Die Kunstformen des Kirchengesanges. — Die katholische Kirche besitzt in der Messe, die in ihrem Aufbau an und für sich schon ein Kunstwerk ist, eine wundervolle Grundlage für die großartigste musikalische Ausschmückung des Kultus. Als die Messe in der protestantischen Kirche verschwand, entstand daher eine Lücke, die nicht so leicht auszufüllen war. Der Gemeindegesang war ungeschult, das neue Kirchenlied selbst aber für die Entfaltung musikalischer Pracht zu eng und zu einfach. Das Wort Gottes, das Schriftwort, auf dessen Verherrlichung der protestantischen Kirche alles ankam, und in dessen Dienst sich jegliche kirchliche Kunstentfaltung zu stellen hatte, war ein viel spröderer Stoff als die fast wie ein Drama aufgebaute Messe. Doch schuf sich auch hier die neue Idee die neuen Formen. Ganz ungezwungen fügte sich die Motette (vgl. S. 23) dem protestantischen Gottesdienste ein, bei der, „nachdem eine Textzeile mit imitierter Gestaltung wenigstens des Anfangs durch alle Stimmen gegangen ist, eine neue Textzeile neue Motive bringt, die ebenso durchgeführt werden, weiter ebenso eine dritte, vierte usw.". Die Motette interpretierte durch ihren kunstvollen polyphonen Satz einen Bibelspruch, der zum Predigttext oder zu den einzelnen Kirchenfesten in Beziehung stehen konnte, und bildete so nicht nur eine musikalische Ausschmückung, sondern auch eine sinnvolle Ergänzung des Kultes.

Die Kantate. — Neben dem eigentlichen Bibelwort sollte aber auch das Kirchenlied musikalisch reicher und künstlerischer ausgestaltet werden, das, wie

wir bereits gesehen haben, in der ersten Zeit unter dem Einfluß der niederländischen Schule ebenfalls motettenhaft behandelt wurde. Auch als es sich zum vierstimmigen Choral vereinfacht hatte, suchten die Komponisten den Choral dadurch wieder zu einem größeren und reicheren Tonsatze zu erweitern, daß sie die verschiedenen neu erlangten Kunstmittel auf ihn anwandten. Die einzelnen Strophen des Liedes wurden verschieden behandelt, bald mehr- bald wenigerstimmig, bald im geraden Kontrapunkt bald wieder mehr motettenartig gesetzt usw.; dabei wurde auf den einzelnen Textinhalt der Strophen Rücksicht genommen, der eben durch diese verschiedenartige Behandlung musikalisch illustriert werden sollte. Schließlich wurde zur weiteren Darstellung des ganzen Stimmungsgehaltes auch das Bibelwort herangezogen, die Spruchmotette wurde mit den einzelnen Strophen des Chorals verbunden. Als Begleitung wurden Orgel oder Streich- und Blasinstrumente beigefügt. So entstand nach und nach ein neues größeres Gebilde, in welchem sich verschiedene künstlerische Formen und Ausdrucksmittel, ja sogar der polyphone und der monodische Stil zu einem Ganzen verbanden: die Kirchenkantate. Die Kantate war, wie schon der Name andeutet, eine Nachahmung der italienischen Form, die zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts aufgekommen und durch Giacomo Carissimi (1604–1674), einen der eifrigsten Förderer des neuen monodischen Stiles außerhalb der Oper, wesentlich weiter ausgebildet worden war. Der neue monodische Stil der Italiener entsprach dem Bedürfnis nach schärferer Hervorhebung und eindringlicherer musikalischer Darlegung des Textes bis in die kleinsten Einzelheiten und stellte sich durchaus in den Dienst des individuellen Gefühlsausdruckes; schon deshalb mußte er bei der nach gleichen Zielen strebenden protestantischen Kirchenmusik Eingang finden.

Die kirchlichen Kompositionen dieser Zeit, die man mit dem Namen Kantate bezeichnet, sind breit ausgeführte Werke über biblische Texte, in denen begleitete Solo- und Chorpartien einander abwechseln. Hierher gehören beispielsweise Andreas Hammerschmidts (vgl. S. 155) Geistliche Gespräche über die Evangelien, die Abendmusiken des Hamburger Orgelmeisters Dietrich Buxtehude (1637—1707), ferner Johann Christoph Bachs grandioses Werk Es erhub sich ein Streit im Himmel*), das aber schon einen mehr oratorischen Einschlag aufweist, und die Kantate Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ von Johann Michael Bach (vgl. S. 166), dem Bruder des vorher Genannten.

Die in den Jahren 1700, 1708, 1711 (anonym), 1714, 1716 (eine Zusammenfassung der Jahrgänge 1700—1714, mit Hinzufügung eines neuen

*) Von Andreas Hammerschmidt gibt es ein Werk gleichen Namens, das viel Ähnlichkeit mit der Komposition Johann Christoph Bachs zeigt, ferner ein solches von Georg Philipp Telemann, der allerdings dem gewaltigen Stoffe gegenüber versagte; eine dritte Komposition dieses seinerzeit beliebten Textes und zugleich die bedeutendste stammt von Johann Sebastian Bach.

fünften Jahrganges), 1726 und 1752 durch den Pfarrer Erdmann Neumeister (1671—1756) veröffentlichten Jahrgänge von Kantaten auf jeden Sonn- und Festtag des ganzen Jahres führten in die Kirchenmusik zwei Formen der damals in Deutschland blühenden Oper ein: das Rezitativ und die Da capo-Arie (vgl. S. 99). Der zweite Jahrgang bringt dazu am Anfang, in der Mitte und am Ende jeder Kantate kurze, gereimte Sprüche, die für den Chor (der im ersten Jahrgang vollständig fehlt) berechnet sind. Diese Sprüche fallen in den folgenden Jahrgängen wieder weg. An ihre Stelle treten ausdrucksvolle Bibelsprüche oder Choräle (Choralkantate). Ihren poetischen Inhalt vertiefte Salomo Franck (1659—1725), während Christian Friedrich Henrici (= Picander, ein Leipziger Postbeamter; 1700—1764) als Grundlage überhaupt nur den Choral benützte, dessen erste und letzte Strophe er an ihrem Platze läßt, während er an Stelle der mittleren Strophen Rezitative und Arien einsetzte, die deren Inhalt in freier Weise wiedergaben. — Neumeistersche Kantatentexte komponierten u. a. Telemann, der auf diesem Gebiete einige wirklich gute Werke schuf, und Johann Sebastian Bach, der der eigentliche Vollender und größte Meister der deutschen Kirchenkantate ist und in dessen gewaltiger Persönlichkeit die gesamte deutsche Kirchenmusik gipfelt.

Die Passion. — Als Verherrlichung des Wortes Gottes fanden auch die schon seit alter Zeit in der römischen Kirche gebräuchlichen Passionen im protestantischen Gottesdienst Eingang und erlangten erst hier ihren künstlerischen Höhepunkt. Bevor die Passionsmusik aber zu der Höhe gelangte, auf die sie der Genius eines Johann Sebastian Bach emporhob, hatte sie eine lange Entwicklung durchzumachen. Die Passion nahm ihren Ursprung von den Evangelienlektionen der altchristlichen Kirche. Der Text der heiligen Schrift wurde vom Priester (Diakon) in jener eigentümlichen psallodierenden Weise (choraliter) vorgetragen, die noch heute im liturgischen Teil des katholischen Gottesdienstes gebräuchlich ist. Die Stimme des Vortragenden bewegt sich mehr deklamierend als singend auf ein und derselben Note, und nur Anfang und Schluß des Satzes, sowie die grammatikalischen Interpunktionen wurden durch ganz einfache feststehende Melismen hervorgehoben. Die Passion unterschied sich nun von anderen Evangelienlektionen nur dadurch, daß man anfing, das Leiden Christi mit verteilten Rollen zu lesen; und zwar las der Diakon die epische Erzählung des Evangelisten, ein zweiter Kleriker die direkten Reden Christi und ein dritter die aller übrigen vorkommenden Personen. Wo das Volk, die Menge (turba), redend eingriff, sangen die drei Kleriker die betreffenden Textworte zusammen, ebenfalls einstimmig. Nur an einer Stelle wurde der einfache deklamatorische Gesang (accentus) durch ein melodisches Gebilde (concentus) durchbrochen: bei den letzten Worten des Erlösers: „Eli, lama asabthani“. Diese wurden von

altersher mit einem schönen, weitgeschwungenen Melisma ausgestattet, in das die Komponisten ihre ganze Gefühlsinnigkeit zu legen suchten. Das Ganze wurde ohne jede Instrumentalbegleitung gesungen. Die solchergestalt nach der Weise des gregorianischen Chorals vorgetragene primitivste Art der Passion wird gewöhnlich als Choralpassion, Passio in modo choraliter, bezeichnet. Die Choralpassion, der bei aller Einfachheit doch eine gewisse dramatische Kraft innewohnte, wurde dadurch bereichert, daß man die turbae (Volkschöre) von dem ganzen Chor der Kleriker (statt nur von drei Priestern) singen ließ und sie schließlich in einfachem Satz, Note gegen Note, mehrstimmig komponierte. Damit war die Ausbildung der Choralpassion abgeschlossen. Die bekannteste älteste Passion dieser Art stammt von Johann Machold (erschienen 1593). Sie trägt die ausgesprochenen Merkmale der Gattung, ist aber noch recht primitiv im musikalischen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögen. Eine (1631 erschienene) Johannispassion von Christoph Demantius (vgl. S. 44) hat im Gegensatz zur vorher genannten einen erheblich größeren Kunstwert. — Im sechzehnten Jahrhundert bemächtigte sich der polyphone Stil der Niederländer der Passion, und es entstand die Motettenpassion. Der Übung der Zeit entsprechend wurden hier alle Rollen, die Einzelreden sowohl als die turbae, vom Chor im Motettenstil gesungen, die Einzelpersonen werden einzig durch kleinere Stimmengruppen, in die sich die gesamte Chormasse teilt, angedeutet, ähnlich wie in der gleichzeitigen Madrigalkomödie die Reden der einzelnen Personen als mehrstimmige Madrigale komponiert wurden. Diese Motettenpassionen führten ein kurzes Dasein und sind eigentlich mehr als Übergangsgebilde anzusehen. Ein schönes und vorbildliches Werk dieser Art gibt es von Jacobus Gallus (erschienen 1587). — Mit dem Aufkommen der Monodie entwickelte sich nun zunächst eine Art von Mischstil. Man griff für die Einzelreden, wenigstens für den Evangelisten und Christus, auf den früheren Choralton zurück, während die übrigen Rollen und die turbae mehrstimmig gesetzt wurden. Letztere gestalten sich nun zu kurzen, aber äußerst charakteristischen motettenartigen Sätzen. In den Einzelreden wurde der alte Choralton im Sinne des neuerfundenen Rezitativs belebt, einzelne Worte wurden durch Melismen hervorgehoben; man versuchte den Charakter der handelnden Personen durch die Melodie ihrer Reden zu zeichnen, wobei die traditionellen Formeln und Schlußwendungen mehr und mehr aufgegeben werden mußten, wenn auch der die Grundlage des Ganzen bildende alte Choralton in diesen ohne Begleitung gesungenen Halbrezitativen überall noch durchklang. In dieser Art schrieb Heinrich Schütz (vgl. S. 70), der große Vorläufer Bachs, dessen vier Passionen (nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes) noch ganz das Schema der Choralpassionen aufweisen, eine Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes- und reinen Sohnes,

eine Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi und Die sieben Worte am Kreuz — Werke, die als Neuheit von weittragendster Bedeutung am Anfang und zum Schluß einen Choral und ferner die einleitende und abschließende stimmungsvolle Instrumentalsymphonie einführen.

Das Schönste, was uns Heinrich Schütz hinterlassen hat, sind seine Passionsmusiken. Schütz hat die Passion nach allen vier Evangelien komponiert und seine Komposition jedesmal in wunderbarer Weise dem speziellen Charakter des betreffenden Evangeliums anzupassen gewußt. Trotzdem der italienische Oratorienstil Schütz geläufig war, wie er in zahlreichen Werken bewiesen hat, griff er dennoch in seinen Passionsmusiken auf die ältere Darstellungsart zurück. Diese ältere Art erschien ihm wahrscheinlich für die Schilderung des allerheiligsten Vorganges, des Leidens Christi, würdevoller und feierlicher als der noch immer stark an die Oper erinnernde neuere italienische Oratorienstil. Vielleicht hat er seine Passionen auch deshalb so einfach wie möglich gesetzt und dabei auf alle Instrumentalbegleitung verzichtet, um ihre Aufführbarkeit möglichst wenig von äußeren Mitteln abhängig zu machen. Die Werke waren für die Kirche bestimmt und sollten auch unter bescheidenen Verhältnissen zu Gehör gebracht werden können. Aber der Verzicht auf allen äußeren Schmuck hat den inneren Wert des Kunstwerkes erhöht, in der freiwilligen Selbstbeschränkung zeigt sich hier der Meister. Ja, wenn wir die Passionen nach ihrer Entstehungszeit betrachten, so sehen wir, daß sich der Komponist, je älter er wurde, um so mehr zu bescheiden suchte, nach um so größerer Einfachheit strebte, bis er mit der in seinem einundachtzigsten Lebensjahre geschriebenen Matthäuspassion in höchster Selbstbeschränkung sein tiefsinnigstes und ergreifendstes Werk schuf. Jeder der vier Passionen liegt eine der vier alten Kirchentonarten zugrunde, die hauptsächlich in den Chören deutlich zum Ausdruck kommt. Die Markuspassion weist Ungleichheiten im Stil auf, die zu der Vermutung führten, daß sie vielleicht nicht oder nicht ganz von Schütz stammen könnte. Jedenfalls scheinen einzelne Teile, besonders einige Chöre, die einer späteren Zeit angehörende Wendungen aufweisen, von einer fremden, wenn auch nicht ungeschickten Hand überarbeitet; die Chöre sind weiter ausgesponnen, mehr in die Länge gezogen, als es sonst die Art des Komponisten war, auch sind einige reichlicher mit Koloraturen durchsetzt, wie das „Weissage uns", und büßen dadurch an Schlagkraft ein. Auch daß die beiden falschen Zeugen als vierstimmiger Chor auftreten, stimmt nicht mit der späteren, auf dramatische Wahrheit gerichteten Schilderungsweise des Komponisten überein. Der Evangelist und die Soliloquenten (vgl. S. 145) singen noch im steifen Choralton, der nur an wenigen Stellen durch rezitativartige Wendungen gemildert ist. Die harmonische Grundlage der Markuspassion bildet die jonische Tonart. — Die älteste von den unzweifelhaft Schütz gehörenden Passionen scheint die Lukaspassion zu sein. Die Erzählung des Evangelisten ist noch ziemlich streng im Choralton gehalten, steif und unbeholfen, dagegen sind die Reden Christi von wunderbarer Milde und von leiser Wehmut getragen. Unter den übrigen Soliloquenten ragt besonders Pilatus durch ausdrucksvolle Deklamation hervor. Den Chören liegt die lydische Tonart zugrunde, sie sind sehr charakteristisch. Die Jünger zeigen sich beinahe sorglos und guten Mutes, die Hohenpriester gebärden sich mit scheinheiliger Freundlichkeit, die erst gegen den Schluß in scharfen Haß umschlägt; die Erregtheit steigt mächtig mit dem Fortschreiten der Handlung. Indes bildet eine milde Trauer den Grundcharakter des ganzen Werkes. Die Johannespassion, deren Entstehung ins Jahr 1665 zu setzen ist, steht in der phrygischen Tonart, deren eigenartige Wendungen nicht nur in den Chören, sondern auch in den rezitativen Stellen auftreten und so dem Ganzen strenge Geschlossenheit verleihen. Die Erzählung des Evangelisten ist edel gehalten und voll inniger Anteilnahme. Die Chöre haben einen feierlichen, fast düsteren Zug, der bei dem „Kreuzige ihn" des „ganzen Haufens"

in finstere Wildheit übergeht. — Die schönste der vier Passionen ist die Matthäuspassion, deren Grundcharakter die dorische Tonart bildet. Wunderbar durchgeführt ist hier die Erzählung des Evangelisten, die vom Choralton ausgehend und immer wieder zu ihm zurückkehrend doch in den eingestreuten melodischen Wendungen die jeweilige Situation lebendig ausmalt und überall die innigste Anteilnahme des Erzählers an den dramatischen Vorgängen verrät. Ebenso treffend sind die Reden der einzelnen Soliloquenten charakterisiert. Und das alles geschieht mit den denkbar einfachsten Mitteln, so daß man überall das feine Gefühl des Komponisten bewundern muß. Die Chöre, wahre Meisterwerke, sind ungemein kurz, aber prägnant im Ausdruck und von außergewöhnlicher dramatischer Schlagkraft. Hier zeigt sich auch die gedrungene Art, wie Schütz seine kurzen, kräftigen Motive durchführt, am deutlichsten. Diese Motive sind — in allen seinen Passionen — jeweils aus der Situation selbst hervorgegangen, so das charakteristische „Ja nicht" im Chor der Hohenpriester oder das „bin ich's", der Jünger in der Matthäuspassion, oder das breite „Jesum von Nazareth" der Juden in der Johannespassion, oder die mordentartige Figur, die wie ein übermütiger Lufthieb wirkt, auf dem Worte „Schwert" im Chor der Jünger der Lukaspassion. — Alle vier Passionen beginnen mit einem Introitus, der in alter Weise den Namen des Evangelisten nennt. Als Conclusio (Beschluß) wendet Schütz statt der üblichen Danksagung einen Gesangbuchvers an, den er jedoch nicht nach der Choralmelodie, sondern nach eigener Weise motettenartig setzt. Unter den Einleitungen ist die zur Johannespassion am weitesten ausgesponnen, während die Matthäuspassion den am reichsten ausgebildeten Beschluß aufweist.

Die Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, die 1623 im Druck erschien, ist ein merkwürdiges Beispiel des Überganges vom Stil der alten Motettenpassion zum neuen Oratorienstil. Der Evangelist singt noch in uralter Weise im Choralton, der nur an einzelnen Stellen durch wenige und spärliche Melismen belebt wird; doch ist dieser rezitierende Gesang durch einzelne Gambenakkorde begleitet. Die Reden Christi und Maria Magdalenas sind zweistimmig gesetzt mit Basso continuo; aber eine der beiden Singstimmen kann durch ein Instrument markiert werden. Die übrigen Reden sind als Duette oder Terzette behandelt, je nach der Zahl der zusammen sprechenden Personen. Außer dem sechsstimmigen Introitus und der Conclusio kommt im Verlaufe des Werkes nur ein Chor vor, die sechsstimmig gesetzte Rede der elf Jünger: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen", womit die erste Hälfte abschließt. Trotz einzelner schöner und charakteristischer Stellen macht das Ganze auf den modernen Hörer einen befremdlichen Eindruck, und zwar nicht nur infolge des mehrstimmigen Satzes der Soliloquenten, sondern auch deshalb, weil die Melodie zwischen trockenstem Deklamationston und überschwenglichem Passagenwerk noch ziemlich haltlos hin und her schwankt. Erst in seinen später geschriebenen biblischen Szenen, die er in der Form von Motetten oder von geistlichen Konzerten in seinen verschiedenen Sammlungen, in den Symphoniae sacrae, den Cantiones sacrae usw. veröffentlichte, verschmolzen ihm deutscher und italienischer, alter und neuer Stil mehr und mehr zu einem einheitlichen Ganzen; nun erst erreichten seine Rezitative jenen innigen Ausdruck, seine Chöre jene charakteristische Schlagkraft, die wir noch heute an ihnen bewundern. In dieser Beziehung zeigen Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, deren Entstehungszeit nicht bekannt ist, einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Auferstehungshistorie und scheinen demnach einer späteren Periode anzugehören als letztere. Die Sieben Worte beginnen mit einem fünfstimmigen Introitus, darauf folgt eine Instrumentalsymphonie von schwermütigem Charakter. Auch hier ist die Rolle des Evangelisten noch nicht einheitlich einer Stimme zugeteilt; sie liegt bald im Tenor, bald im Sopran und erscheint sogar an einigen bedeutsamen Stellen (motettenartig) als vierstimmiger Chor. Doch ist der Ausdruck der Rede überall tief ergreifend, und sogar die vierstimmigen Stellen wirken eigenartig geheimnisvoll. Die Reden Christi werden

nach der von Monteverdi in der venezianischen Oper eingeführten Art von zwei Soloinstrumenten (Gamben?) begleitet, die jedoch die Singstimme wie bei Monteverdi (Il combattimento di Tancredi e Clorinda; vergl. S. 53), nicht nur harmonisch umhüllen, sondern sie teilweise ergänzen und auslegen. Auch in dieser feindurchdachten Verwendung der obligaten Instrumente erkennen wir bei Schütz den Keim des modernen deutschen Instrumentalstiles, der die Instrumente nicht nur den Gesang begleiten, sondern sie auch innigen Anteil an der dramatischen Handlung nehmen läßt. Nach dem Verscheiden Jesu Christi setzt dieselbe Instrumentalsymphonie wieder ein, die auf den Introitus gefolgt war, worauf dann erst die Conclusio das Ganze schließt. Das Werk ist nach Art der italienischen Oratorien von einem Basso continuo begleitet, der nach der Skizze in Generalbaßnotierung von verschiedenen Saiten- und Tasteninstrumenten auszuführen war.



Johann Kuhnau.

Im weiteren Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts geht nun die musikalische Umbildung der Passion der allmählichen Veränderung der gesamten protestantischen Kirchenmusik parallel. Während früher die Passionen a capella gesungen wurden, führt Heinrich Schütz als erster die Instrumentalbegleitung ein, die von nun ab stehender Gebrauch wird. Das eigentliche Rezitativ wird vorerst noch nicht eingeführt, sondern behält den mehr ariosen Charakter bei, den es bei Heinrich Schütz hat. Neu dagegen erscheinen die „zur Erweckung mehrer Devotion eingestreuten Choräle“, die jedoch nicht nach der Art des Gemeindegesanges, sondern wie die Arien in den italienischen Opern und Oratorien, von einer Sopranstimme mit Begleitung von Streichern und Basso continuo gesungen wurden. Den Anstoß hierzu gab der Königsberger Kapellmeister Johannes Sebastiani (1622—1683) mit seiner 1672 erschienenen Matthäuspassion. Wenn Sebastiani den Choral derartig verwendet, so ist diese Art nicht die ursprüngliche gewesen, sondern setzt eine Entwicklung voraus, in der die hier als Arien behandelten Choräle von der ganzen Gemeinde gesungen wurden, wie das ja dem Wesen des Chorales auch eigentlich entspricht. Da die

Passion einen Teil des Gottesdienstes bildete, war es durch die Ordnung desselben gegeben, daß die Gemeinde vor der Passion und im Anschluß an sie ein Kirchenlied sang. Da nun aber das Absingen der Passion zu lange dauerte, blieb man hierbei nicht stehen. Um die Gemeinde frisch zu erhalten und die erbauliche Wirkung zu erhöhen, wurden an passender Stelle Ruhepausen gemacht, die die Gemeinde mit einem der Situation entsprechenden Liede ausfüllte. Als sich nun die Passion musikalisch reicher und immer reicher gestaltete, kam man hiervon allmählich wieder ab; Sebastianis Art und Weise der Behandlung der Choräle steht schon auf der Grenze: sie ist keine rein choralmäßige mehr, aber auch noch keine regelrecht arienhafte. Als dann später die Arie selbst in die Passion ebenfalls Aufnahme fand, blieb ihr der Choral dennoch als überaus wichtiger Bestandteil erhalten; er übernahm die Rolle der idealen Gemeinde, des idealen Beschauers, in dessen Seele sich die ergreifenden Vorgänge der Leidensgeschichte widerspiegeln. Die bedeutendste dieser Passionenart ist die Markuspassion von Johann Kuhnau (vgl. S. 173, 217).

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts bemächtigte sich schließlich der Oratorienstil der Passion. Die unter diesem Namen auftretenden Werke dieser Zeit sind aber eigentlich Zwitter von Oratorium und Passion: der rezitierende Evangelist, die Choräle, ja das Bibelwort werden ausgemerzt und das Ganze mehr der Form des Oratoriums angenähert. Das erste Werk dieser neuen Art ist Der blutige und sterbende Jesus von Ch. F. Hunold, das von Johannes Reinhard Keiser in Musik gesetzt und 1701 in der Karwoche aufgeführt wurde. Erwähnt seien an dieser Stelle die hierher gehörigen Passionen Tränen unter dem Kreuze Jesu von Johann Reinhard Keiser und die Passionsmusiken von Joachim Beccau und Johann Georg Erlebach, die, kurios genug, die Worte der biblischen Erzählung beibehalten, aber nicht etwa in der früher üblichen Weise, sondern als — Regiebemerkungen (!), die für die bestimmt waren, die während der Aufführung das Textbuch nachlasen, und den Zweck hatten, die fehlende Bühnenhandlung zu ergänzen. Beccau sowohl als Erlebach standen übrigens unter dem Einflusse einer älteren Richtung, die den Zeitgenossen als eine Musterdichtung galt. Es war dies Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus von dem Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes. Sie wurde komponiert von Johannes Reinhard Keiser (aufgeführt 1712 und 1713 in Hamburg), Georg Philipp Telemann und Georg Händel (beide 1716 daselbst), Mattheson (1718 daselbst) und Stölzel. Das Ganze ist ein höchst geschmackloses, ja widerwärtiges Reimelaborat, wenn auch zugegeben werden soll, daß der Text auf musikalische Ausbeutung hin gut angelegt ist. Das Bibelwort und der Choral boten aber unzweifelhaft soviel rein musikalische Vorteile, daß die Mischung von Bibelwort, Choral und freier Dichtung

immer mehr zur Norm wurde. — So war denn aus der deutschen Passion durch die Einwirkung des italienischen Oratoriums ein sonderbares Gemengsel heterogenster Bestandteile geworden. Neben dem Neuesten stand das Älteste, neben reich Entwickeltem stand das Einfachste, neben dem Kirchlichen das Weltliche. Die Möglichkeit, mit den gesamten Mitteln hochgesteigerter Kunst zu wirken, die Empfindungen der entgegengesetztesten Zeiten auszudrücken, war gegeben, aber erst dem überragenden Genius eines Johann Sebastian Bach war es gegeben, sie zusammenzufassen und so die Passion auf die Stufe höchster Entwicklung zu führen.

Das Oratorium. — Der Name Oratorium rührt von der vom heiligen Filippo Neri in Rom gegründeten und 1575 vom Papste Gregor XIII. bestätigten Congregazione dell' Oratorio her, die in ihrem Betsaal (oratorio) zu San Giramolo und später zu Santa Maria in Vallicella zunächst nur Vorträge über biblische Geschichten veranstaltete, bald aber die Musik zur Mitwirkung heranzog. Es waren hymnenartige Lobgesänge, die aufgeführt wurden und deren Kompositionen der päpstliche Kapellmeister Animuccia und nach dessen 1571 erfolgtem Tode Palestrina schrieben. Später wurden dann auch Mysterien aufgeführt, Werke, denen eine aufdringliche moralisierende Tendenz anhaftete und in denen abstrakte Begriffe, wie il mondo (die Welt), la vita umana (die Weltlust), il intelletto (der Verstand) als handelnde Personen auftraten. Das erste, im Oratorio des Neri aufgeführte derartige Werk war ein Mysterium unter dem Titel Rappresentazione di anima e di corpo von Emilio de Cavaliere (1550—1602), das im Februar des Jahres 1600 erstmalig dargestellt wurde. Das im Titel dieses Werkes vorkommende Wort Rappresentazione bedeutet soviel wie Spiel (= Darstellung, Aufführung) und ist durchaus nicht vom stile rappresentativo abzuleiten, der allerdings in diesem Spiele zur Anwendung gelangte, wenn auch nicht in der krassen Art Peris, sondern unter einer gewissen Wahrung der Melodie.

Die ersten, wirklich als solche bezeichneten Oratorien waren szenische Aufführungen mit symbolischer Darstellung von Begriffen oder, in Darstellungen biblischer Geschichten, mit handelnden Personen. Einen bedeutsamen Schritt vorwärts zur Ausgestaltung des eigentlichen Oratoriums machte Giacomo Carissimi (vgl. S. 144), der durch Einführung des historicus, des Erzählers, die szenische Aufführung wenn auch nicht ohne weiteres zunichte machte, so doch wenigstens die Möglichkeit einer von der Bühne losgelösten Aufführung bot. Dieses sogenannte biblische Oratorium erhielt seine höchste Vollendung in den gewaltigen Passionen Johann Sebastian Bachs. Das gegensätzliche Oratorium, das allegorisierende Oratorium, ist noch durch Händel bereichert worden, der neben seinen gewaltigen biblischen Stoffen auch Oratorien mit allegorischen Stoffen (Il trionfo del tempo und L'allegro, il pensieroso ed il

moderato) behandelte.. Dadurch, daß Händel die von den Italienern zu Gunsten des Sologesanges verdrängten Chöre, die ursprünglich den Kern des Werkes gebildet hatten, wieder aufnahm und in ihre alten Rechte einsetzte, schuf er einen neuen Kunstzweig von weittragendster Bedeutung, das große Chor-Oratorium.

Für eine überaus lange Zeit waren die großen Niederländer Lehrer und Vorbild der deutschen Tonsetzer gewesen. Allmählich aber traten wieder die Italiener an ihre Stelle, und bald wurde es allgemeiner Gebrauch, daß die Deutschen nach Italien wanderten, um dort ihre Ausbildung zu vollenden und von der italienischen Kunst für die deutsche zu profitieren. Unter den Meistern, die der deutschen Kirchenmusik die Weise der Italiener vermittelten, ragen Hans Leo Hasler, Michael Prätorius, Heinrich Schütz und Andreas Hammerschmidt hervor.

Der älteste deutsche Meister, der seine Bildung in Italien holte, war Hans Leo Hasler. Er war im Jahre 1564 zu Nürnberg geboren und ging 1584 nach Venedig, wo er den Unterricht des als Komponisten und als Organisten hochberühmten Andrea Gabrieli (vgl. S. 38) genoß. Schon im folgenden Jahre kehrte er nach Deutschland zurück und trat als Organist in den Dienst des Grafen Fugger zu Augsburg. 1602 weilte er in Prag, am Hofe Kaiser Rudolfs II., der ihn in den Adelstand erhoben haben soll. Später lebte er wieder in Nürnberg und trat schließlich in kursächsische Dienste. Er starb am 8. Juni 1612 auf einer Reise in Frankfurt a. M. — Hasler setzte die Chormelodie in den Diskant und begleitete sie in einfacher würdiger Weise nach dem geraden Kontrapunkt. Er hat eine große Anzahl Liedersammlungen geistlichen und weltlichen Inhaltes herausgegeben, teils vierstimmig „fugweis“, teils „mit vier Stimmen simpliziter gesetzt“. Der Einfluß der italienischen Schule zeigt sich bei ihm hauptsächlich in dem Streben nach einfachem und klarem Ausdruck des Textes. In seinen weltlichen Gesängen schließt er sich eng an die Volksmelodie an, deren prägnante Rhythmik er auch im Choral noch festzuhalten sucht. Seine Chorwerke zeigen indessen nicht nur den Einfluß seines Lehrers, sondern auch den des jüngeren Giovanni Gabrieli (vgl. S. 37), dessen große doppelchörige Kompositionen Hasler mit viel Glück und Geschick nachahmte.

Michael Prätorius (geb. 15. Februar 1571 zu Kreuzberg a. d. Werra in Thüringen, gest. 15. Februar 1621 zu Wolfenbüttel) war ein ungemein fruchtbarer Komponist; sein neunteiliges Riesenwerk Musae Sioniae enthält 1244 Gesänge, Psalmen, Kirchenlieder in schlichtem vierstimmigen Satze und in der Weise des italienischen Kirchenkonzertes bearbeitete Psalmen. Daneben aber hat er noch eine beträchtliche Anzahl von Sammelwerken geistlichen und weltlichen Inhaltes herausgegeben. Wenn Prätorius auch nicht zu den großen selbstschöpferischen Meistern gerechnet werden kann, so erlangte er doch durch die von ihm zuerst bewußt und planmäßig unternommene Einführung der neuen italienischen Kunstweise in den deutschen Kirchenstil eine große Bedeutung für die Musikgeschichte. In der Choralbehandlung macht sich bei ihm das monodische Prinzip dadurch geltend, daß sich die schweren harmonischen Massen mehr und mehr auflösen. Die einzelnen Liedstrophen werden kantatenartig verschieden behandelt, bald drei-, bald vier-, bald fünf-, ja sogar einstimmig, wobei die fehlenden Harmonietöne durch die Orgel oder eine Instrumentalbegleitung ersetzt werden, die sich in der kunstvollen Kirchenmusik nun allmählich einbürgert. Unter dem Einfluß des Mantuaners Ludovico Viadana (1564—1627), der zwar den Generalbaß wohl nicht erfunden, aber doch als einer der allerersten seinen

Kompositionen einen bezifferten Basso continuo regelmäßig beigegeben und die Instrumentalbegleitung zuerst mit vollem Bewußtsein, nicht nur als zufällige Ergänzung der fehlenden Singstimmen, sondern als eigenes künstlerisches Ausdrucksmittel behandelt hat, begann auch Prätorius den Choral in der Weise des Kirchenkonzertes (konzertierende kirchliche Gesänge für wenige Stimmen mit Basso continuo) noch weiter aufzulösen. Jede Verszeile erfährt nun eine verschiedene Behandlung. Konzertierender Gesang, Wechselgesang und vielstimmige Chöre lösen einander ab. Gleichzeitig dringen mannigfache Verzierungen in die Singstimmen ein, wobei das Tonmaterial naturgemäß noch weiter gelockert, die Choralmelodie selber aber oft mehr oder weniger angegriffen und unkenntlich gemacht wird. Diese Auflösung des geschlossenen Satzes in Figurenwerk wurde hauptsächlich auch für die Entwicklung der Instrumentalmusik bedeutungsvoll. Doch konnte sie für letztere, wie für den Gesangsstil selber, erst dann wahrhaft fruchtbringend und förderlich werden, als spätere Meister (Schütz, Bach) statt der mehr auf äußerlichen Schmuck und sinnliche Wirkung berechneten italienischen Koloraturen eine strengere motivische Durchführung der Figuralstimmen anstrebten. Prätorius selber ist in seinem kolorierten Stil über die typischen und fast mechanisch gebildeten Figuren und Läufe seiner italienischen Vorbilder noch nicht hinausgekommen. — Eine große Bedeutung erlangte Prätorius als Schriftsteller; sein 1614—1620 in drei Teilen erschienenes Syntagma musicum ist noch heute das wichtigste Quellenwerk für die Kenntnis der Musikpraxis und besonders auch der musikalischen Instrumente des siebzehnten Jahrhunderts.


Heinrich Schütz, genannt Sagitarius.
Nach dem Stich von Christian Romstedt.

Der erste unter den deutschen Meistern, der den italienischen Kunststil nicht nur einfach übernahm, sondern ihn der deutschen Eigenart gemäß umgestaltete und so aus der Verbindung beider Elemente den neuen deutschen Kirchenstil schuf, war Heinrich Schütz. Er war nicht nur ein talentvoller und fleißiger Nachahmer, wie sein Vorgänger, sondern ein in jeder Weise selbstschöpferisches Genie und darf wohl als der größte Vorläufer des gewaltigen Johann Sebastian Bach angesehen werden. Heinrich Schütz wurde am 8. Oktober 1585 zu Köstritz bei Gera geboren. Einige Jahre darauf siedelten seine Eltern nach Weißenfels über, wo sie das Erbe des Großvaters übernahmen und in behaglichem Wohlstand lebten. Diesen Verhältnissen entsprechend erhielt der Knabe, dessen musikalisches Talent schon frühe erwacht war, eine sorgfältige Erziehung. Als der Landgraf Moritz von Hessen im Jahre 1598 nach Weißenfels kam und im Hause des alten Schütz abstieg, fiel ihm die schöne Sopranstimme des Knaben auf. Er machte deshalb dem Vater den Vorschlag, den Sohn als Kapellknaben nach Kassel zu nehmen und für seine Erziehung zu sorgen. Doch

willigte der Vater nur zögernd ein, und so erfolgte die Übersiedelung erst im folgenden Jahre. Der Landgraf hielt sein Versprechen. Der junge Schütz wurde „unter Grafen, vornehmen vom Adel und anderen tapffern ingeniis zu allerhand Sprachen, Künsten und exercitiis angeführt". Er besuchte das Collegium Mauritianum (Gymnasium), bezog 1609 die Universität Marburg und widmete sich, dem Wunsche der Eltern folgend, dem Studium der Rechte. Der Landgraf, der die außergewöhnliche musikalische Begabung seines Schützlings erkannt hatte, gewährte ihm jedoch ein jährliches Stipendium von 200 Talern, damit er nach Venedig reisen und dort den Unterricht des großen Giovanni Gabrieli genießen könne. Im Jahre 1609 reiste Schütz nach Italien, und bereits 1611 erschien als erste Frucht seiner Studien ein Band fünfstimmiger Madrigale. Als Gabrieli 1612 starb, kehrte Schütz ein Jahr darauf wieder nach Kassel zurück, immer noch nicht mit sich einig, ob er sich nunmehr ganz der Musik widmen oder seine juristischen Studien fortsetzen solle. Der Erfolg seiner Madrigale mag ihn, neben der eigenen Lust an der Musik, schließlich ganz auf die Künstlerlaufbahn gedrängt haben. Sein Ruf verbreitete sich rasch. Schon 1614 suchte ihn der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen als Kapellmeister nach Dresden zu ziehen. Landgraf Moritz wollte ihn jedoch nicht freigeben. Er gestattete ihm nur, auf unbestimmte Zeit in die sächsische Residenz überzusiedeln. Erst 1617 konnte er definitiv in Dresden angestellt werden und wirkte nunmehr hier, mit zeitweiligen Unterbrechungen, bis zu seinem Tode. In Dresden richtete er die kurfürstliche Kapelle nach Art der italienischen Kapellen ein. 1628 ging er wiederum nach Venedig, um sich über die neuesten Fortschritte der Kunst zu unterrichten, die gerade in den letzten Jahren durch Claudio Monteverdi (vergl. S. 52), einen der Hauptvertreter des monodisch-dramatischen Stiles, in ganz neue Bahnen gelenkt worden war. Leider wirkten die Stürme des Dreißigjährigen Krieges ungünstig auf die Dresdener Musikverhältnisse ein. Die Kapelle wurde zeitweilig (1633—1639) ganz aufgelöst und dann teilweise nur mit kleinem Personal weitergeführt. In den Jahren 1633—1635, 1637 und 1642—1645 weilte Schütz in Kopenhagen, 1638—1639 in Braunschweig und 1640 in Hannover. Dazwischen kehrte er aber immer wieder nach Dresden zurück, stets bemüht, die dortige Kapelle wieder neu zu beleben. Von 1645 an blieb er dauernd in Dresden. Nach fünfzigjähriger Dienstzeit, als seine körperlichen Kräfte abzunehmen und sein Gehör schwach zu werden begann, bat er den Dresdener Hof um Entlassung und Gewährung eines Gnadengehaltes. Das Gesuch wurde jedoch nicht berücksichtigt, und so führte der Achtzigjährige sein Amt bis zu seinem am 6. November 1672 erfolgten Tode weiter. — Bei Schütz macht sich eine innige Verschmelzung der deutschen und der italienischen Weise bemerkbar, indem er das italienische Prinzip der Verzierung gleichsam in das altniederländische Prinzip der Nachahmung einführt. Er ging bei der Auflösung und Beweglichmachung seiner Stimmen von einem kurzen Motiv aus, und an diesem Motiv hielt er fest: er führte es durch, es wurde ihm zum bewegenden und belebenden Element des Satzes. So entstand aus der italienischen, äußerlichen Koloratur die deutsche, tief im innersten Wesen des Kunstwerkes wurzelnde Figuration, so entstand der neue polyphone Stil, der nicht nur den Gesetzen des Kontrapunktes, sondern auch denen der modernen Melodiebildung und der mit dieser aufs engste verbundenen Harmonik folgt. Schütz entwickelte deshalb auch seinen Arienstil eigentlich aus dem polyphonen Satze. In der Vorrede zu seinen Musicalia ad chorum sacrum (1648), einer Sammlung fünf- bis siebenstimmiger motettenartiger Sätze mit Instrumentalbegleitung ad libitum, sagt er, niemand werde jemals ein tüchtiger Tonsetzer werden, der nicht vorher in künstlichen kontrapunktischen Arbeiten Fertigkeit erlangt habe, die bloße Erfahrenheit (Routine) helfe noch nichts. Weil die auf Schütz folgenden deutschen Meister, auch wenn sie einstimmig setzten und möglichst ausdrucksvolle Deklamation anstrebten, doch immer, wenigstens in Gedanken, mit dem polyphonen Satze und seinen Anforderungen im Zusammenhange blieben, konnten der expressive Gesang und die in seinem Gefolge erscheinende Arie in der deutschen Musik nicht das gleiche

Unheil anrichten, wie in der italienischen. Der deutsche Oratorienstil entartete unter dem Einfluß der Arie nicht zum italienischen Opernstil, weil die feste Grundlage des polyphonen Satzes bestehen blieb. Aber der polyphone Satz selber gewann durch die Verbindung mit dem monodischen Stil neues Leben, er individualisierte sich in seinen einzelnen Stimmen. Die gleichförmige Masse zerfiel nun in einen Komplex von Einzelwesen, von denen jedes sein eigenes Leben lebte, und die doch alle zusammen nur einen großen einheitlichen Organismus bildeten. Noch viel wichtiger wurde diese Individualisierung des polyphonen Satzes, als sie von den Gesangstimmen auf die Instrumentalmusik überging und hier im neunzehnten Jahrhundert ihre größten Triumphe feierte. Wir müssen daher gerade in dem Altmeister Schütz einen der wichtigsten Vorläufer unserer modernen Musik erkennen. — Wie sehr Schütz nach lebendigem, deklamatorischem Ausdruck rang, geht auch daraus hervor, daß er als erster in seinen geistlichen Konzerten (ein- bis fünfstimmigen Gesänge mit Basso continuo; I. Teil 1636, II. Teil 1639) Vortragsbezeichnungen (fortiter, tardo, celeriter usw.) anwandte. Aus einem ähnlichen Grunde wandte er schon 1628 in seiner Bearbeitung der Cornelius Beckerschen Psalmen, die dem allzu kalvinistischen Psalter entgegengestellt wurde und großen Einfluß auf den Gemeindegesang gewann, statt der alten Breven und Semibreven die noch jetzt gebräuchlichen ganzen, halben, Viertel-, Achtel- usw. Noten an. Daß Schütz auch auf dem Gebiete des weltlichen Musikdramas, wo der deklamatorische Stil am reinsten zum Ausdruck kam, tätig war, daß er die älteste deutsche Oper schrieb, haben wir bereits (S. 70) erwähnt. Außerdem komponierte er ein Ballett Orpheus und Euridice, dessen Musik wie die zu seiner Oper verloren gegangen ist. Doch scheinen diese theatralischen Schöpfungen mehr Gelegenheitsarbeiten gewesen zu sein. Hochbedeutsam dagegen sind seine in das Gebiet der kirchlichen Dramatik fallenden Werke, die vier Passionen, die Leidenshistorie, die Auferstehungshistorie und Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz (vgl. S. 147).

Die Kunst Heinrich Schützens hat in unserem Jahrhundert ihre Auferstehung gefeiert. Es ist vor allem das Verdienst Karl Riedels, des hochverdienten Begründers und langjährigen Leiters des Riedelschen Gesangvereins zu Leipzig, wieder auf diesen Altmeister aufmerksam gemacht zu haben. Riedel stellte zuerst Sologesänge und Chöre aus den vier Passionen zusammen, versah sie mit Orgelbegleitung und brachte diese so aus allen vier Werken zusammengezogene neue Passion zur Aufführung. Arnold Mendelssohn (vergl. S. 772) hat in neuerer Zeit (1887) die Matthäuspassion bearbeitet, indem er auch die ursprünglich unbegleiteten Sologesänge in begleitete Rezitative verwandelte. Ebenfalls von Arnold Mendelssohn stammt eine Bearbeitung des Weihnachtsoratoriums, in dem aber die Bearbeitung die wenigen Stücke Schützens (neun Evangelisten-Rezitative gegenüber zehn Nummern Arnold Mendelssohns) erdrückt. Doch sind Schützsche Passionen seitdem auch wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt zu Gehör gebracht worden. Aber nicht nur die Passionen, auch Die sieben Worte und viele schöne Sätze aus den Symphoniae sacrae und den anderen Sammelwerken sind wieder ans Licht gezogen worden. Diese Wiedergewinnung und Neubelebung wurde durch die von der Firma Breitkopf & Härtel veranstaltete und unter der Redaktion von Philipp Spitta vortrefflich durchgeführte Gesamtausgabe (16 Bände) der Werke des Meisters (1885—1894) wesentlich gefördert.

Die Kunst Heinrich Schützens ist durch Andreas Hammerschmidt weiter ausgebaut worden. Er war 1612 zu Brix in Böhmen geboren, wurde 1635 Organist zu Freiberg in Sachsen und kam 1639 in gleicher Stellung nach Zittau, wo er am 29. Oktober 1675 starb. Hammerschmidt pflegte hauptsächlich das geistliche Konzert und flocht bereits Kirchenliederstrophen zwischen die Bibelsprüche ein, so die Form der Bachschen Kantate vorbereitend. Besonders wichtig sind seine Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, die als direkte Vorläufer der Passionen Bachs und der Oratorien Händels gelten können.

Die Organisten. — Bevor wir uns Johann Sebastian Bach, dem Großmeister der protestantischen Kirchenmusik, zuwenden, müssen wir einen raschen Blick auf das Orgelspiel werfen, das neben der Vokalmusik den größten Einfluß auf die Entwicklung des strengen musikalischen Satzes ausübte.

Als die Orgel (*Ὄργανον*, d. i. Werkzeug, Instrument) sich nach und nach aus dem plumpen und ungefügen Instrumente, dessen handbreite Tasten mit den Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mußten, und dessen bei aller Schallmächtigkeit beschränkter Tonumfang nur die Begleitung des cantus firmus im alten römischen Choralgesang gestattete, zu dem musikalisch-mechanischen Kunstbau entwickelt hatte, den wir seit ungefähr vierhundert Jahren kennen, da nahm natürlich mit der leichteren und vielseitigeren Spielbarkeit des Instrumentes die Spiellust der Organisten zu. Der Gottesdienst selber bot, neben der Unterstützung und später neben der harmonischen Ergänzung und künstlerischen Begleitung des Gesanges, durch die den Gesang einleitenden und vorbereitenden Präambeln und die seine einzelnen Teile verbindenden Zwischenspiele, ferner durch die zu Beginn und am Schlusse des Gottesdienstes gespielten Präludien, Tokkaten, Fugen usw., den Organisten mannigfache Gelegenheit zur selbständigen Betätigung ihrer Kunst. Auch waren vielfach Hausorgeln im Gebrauch, die den Spieler von der Feierlichkeit des kirchlichen Spieles entbanden und ihm gestatteten, seine Kunst auch in freierer, weltlicher Art, an volkstümlichen Liedern und Tänzen zu üben. Das Orgelspiel selbst aber konnte sich, wie gesagt, nur mit der fortschreitenden Vervollkommnung des Instrumentes entfalten. Die ersten durchgreifenden Erfindungen im Orgelbau brachte das fünfzehnte Jahrhundert. Die Zahl der Stimmen war dadurch vermehrt worden, daß man jeden Ton mit mehreren, verschiedenartig klingenden Pfeifen besetzte. Diese Pfeifen erklangen beim Niederdrücken der betreffenden Tasten alle zugleich, ohne daß dem Spieler die Möglichkeit gegeben war, einen Teil derselben zum Schweigen zu bringen, d. h. eine Auswahl unter den Stimmen zu treffen (zu registrieren) und so verschiedene Klangwirkungen zu erzielen. Diesem Übelstande half die Erfindung der Springlade ab, die später durch die praktischere Schleiflade ersetzt wurde, die ihrerseits wiederum der modernen Kegellade weichen mußte. Der Zweck all dieser Einrichtungen besteht darin, durch das Ziehen eines Registers dem Orgelwind den Zugang zu einer ganz bestimmten Pfeifenreihe zu gestatten, so daß also beim Niederdrücken der Tasten nur diejenigen zu dem betreffenden Tone gehörenden Pfeifen ansprechen, deren Register gezogen werden, während die übrigen durch ein Ventil verschlossen sind. Ferner wurde die Spielart durch die Verringerung der Tastenbreite erleichtert, die ihrerseits wieder mit der Verbesserung und Verfeinerung der Ventilmechanik in engem Zusammenhang stand. Eine notwendige Ver-

vollkommnung des Instrumentes bestand in der Einfügung der chromatischen Töne, die auf den ältesten Orgeln (außer dem b) gar nicht oder nicht vollzählig vorhanden waren. 1475 erfand Rothenburger die heute gebräuchliche Anordnung der Ober- und Untertasten der Klaviatur. Die Erfindung des Pedals und die Verteilung der Register auf diese Fußklaviatur und auf zwei bis drei Handklaviaturen (Manuale) gab dem Organisten erst die völlige Gewalt über das mächtige Instrument und ermöglichte ein reiches harmonisches und polyphones Spiel. Zudem traten im fünfzehnten Jahrhundert neben die Lippenpfeifen noch die aufschlagenden Zungenpfeifen (Schnarrwerke). Die schöner klingenden, freischwingenden Zungen sind erst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfunden worden. Das sechzehnte Jahrhundert brachte dann die nach 8-, 16-Fußton usw. geordneten Register und die gedackten Pfeifen, die den Ton einer doppelt so hohen offenen Pfeife angeben und einen weichen, gedämpften Klang besitzen. Ferner wurde die Windzuführung geregelt durch Verbesserung der Bälge (die an den alten Orgeln in sehr großer Zahl vorhanden und äußerst mühsam zu handhaben waren) und durch die Erfindung der Windwage, die eine stetige und gleichmäßige Windzuführung ermöglichte. Damit war der eigentliche Charakter des Instrumentes, wie er heute noch besteht, ausgebildet. Die folgenden Jahrhunderte haben dann an der „Königin der Instrumente" noch vielfach gebessert, und immer neue Erfindungen sind bis in die jüngste Zeit hinein aufgetaucht, die teil-



Musizierende Engel am Genter Altar.
Von Hubert und Jan van Eyck.
Orgel, Violine und Harfe in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

weise mit besonderen Moderichtungen zusammenhingen. So bereicherte die Barock- und Rokokozeit die Orgel durch allerhand oft recht absonderliche Spielereien, wie Gewitterzüge, Regenschauer, Hagel, Vogelgezwitscher und dergl. Unsere Zeit dagegen suchte durch neue Klangeffekte und durch Erfindung des ein An- und Abschwellen des Tones ermöglichenden Schwellkastens den Orgelklang (nicht immer zum Vorteil des Instrumentes) dem Orchesterklang zu nähern und „ausdrucksfähiger" zu machen. Zudem schuf sie eine Menge rein mechanischer Verbesserungen, sie verwandte Dampfkraft und Elektrizität zum Betrieb der Bälge, erfand pneumatische und elektrische Regierwerke usw. Alle diese Erfindungen zielen darauf ab, die Spielart zu erleichtern und dem Organisten das Rieseninstrument noch vollständiger in die Gewalt zu geben.

Überaus wichtig nicht nur für die Orgel, sondern für die gesamte moderne Komposition wurde die Bestimmung des Normaltons und die Einführung der gleichschwebenden Temperatur. Noch zu Prätorius' Zeit war der sogenannte Chorton, nach dem in den Kirchen gesungen wurde, um einen ganzen Ton vom sogenannten Kammerton verschieden, auf den außer der Orgel alle Instrumente gestimmt waren. Zudem war die Stimmung an verschiedenen Orten und bei verschiedenen Instrumenten wiederum abweichend, so daß beim Zusammenwirken größerer Instrumental- und Gesangschöre, trotz alles umständlichen Transponierens der einen Stimme auf den Ton der andern, oft doch kein rechter Zusammenklang entstand. Im Chor- und Kammerton wurde wenigstens eine gewisse Einheitlichkeit der Stimmung für kirchliche Musik einerseits und weltliche andrerseits festgestellt, doch hielt die Verwirrung in der Stimmung bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an, wo durch die Pariser Akademie (1858) mit dem Diapason normal die Höhe des eingestrichenen a auf 870 einfache Schwingungen in der Sekunde festgesetzt wurde. Noch einschneidender wirkte die Einführung der gleichschwebenden Temperatur. Der Umstand, daß sich auf Grund der mathematischen Grundverhältnisse der rein bestimmten Intervalle der Oktave (2:1), Quinte (3:2), großen Terz (5:4) usw. kein gleichmäßig auf alle Tonstufen innerhalb der Oktave transponierbares System herstellen läßt, daß man im mathematisch rein gestimmten Quintenzirkel fortschreitend niemals wieder genau auf denselben Oktavton zurückkehren kann (während man auf unserm Klavier, von c ausgehend, mit der zwölften Quint wieder auf c trifft), daß in der natürlichen Tonleiter das Verhältnis von c—d, f—g und a—h = 8:9, dagegen dasjenige von d—e und g—a = 9:10 ist, wir also einen „großen" und einen „kleinen" Ganzton haben (die Differenz beider bildet das sogenannte syntonische Komma = 81:80), und daß schließlich auch die enharmonischen Töne, sobald sie rein bestimmt werden, nicht identisch sind (wie auf unseren Tasteninstrumenten), vielmehr z. B. ein cis und des um $\frac{128}{125}$ differiert, das

alles hat den Musiktheoretikern alter und neuer Zeit, von Archytas und Ptolemäus bis Euler und Helmholtz viel Kopfzerbrechen verursacht. Wollte man alle Intervalle rein bestimmen, so müßte man innerhalb der Oktave eine Unzahl von Tonstufen annehmen. Das Helmholtzsche Harmonium enthält 30, die Tonbestimmungstabelle im Riemannschen Musik-Lexikon 110, und der geniale französische Mathematiker Joseph Sauveur (1653—1716) verlangt gar 3010 verschiedene Tonstufen innerhalb der Oktave! Die praktische Musik hat daher immer mit mehr oder weniger unreinen Intervallen rechnen müssen. Zur Zeit, als der Gesang die Grundlage aller Musikübung bildete und noch die alten vornehmlich auf der Diatonik beruhenden Kirchentonarten herrschten, machte sich dieser Übelstand nicht allzusehr bemerkbar. Als aber die modernen Tonarten sich ausbildeten, die alle zwölf Stufen der chromatischen Skala zum Ausgangspunkt nahmen, und als die Instrumentalmusik immer mehr an Bedeutung gewann, wurde eine Regelung dieser Verhältnisse zur dringenden Notwendigkeit. Besonders die Tasteninstrumente mit ihrer durchaus feststehenden Tonreihe, verlangten gebieterisch nach einem Ausgleich der Tonstufen. Man begann also zu temperieren, d. h. man gab die absolut reine Quinten- und Terzenstimmung auf, um das Verhältnis der zwölf Tonstufen zueinander möglichst gleichmäßig zu gestalten und für die differierenden enharmonischen Töne möglichst brauchbare neutrale Werte zu schaffen. Zuerst suchte man immerhin noch einzelne reine Intervalle beizubehalten. Diese ungleichschwebende Temperierung machte sich aber bei den entlegeneren Tonarten besonders unangenehm bemerkbar: der Wolf kam hinein, wie man sagte. Man konnte nicht auf halbem Wege stehen bleiben. Andreas Werckmeister (1645—1706) ging in seiner 1691 veröffentlichten Schrift über Musikalische Temperatur (der ersten, die die gleichschwebende Temperatur fordert) radikal vor, indem er die Differenzen gleichmäßig auf die zwölf Stufen der Tonleiter verteilte und so die gleichschwebende Temperatur schuf, für die bekanntlich Johann Sebastian Bach mit seinem „Wohltemperierten Klavier" so energisch eintrat. Ohne die gleichschwebende Temperatur hätte die Orgel- und Klaviermusik sowie die ganze moderne Instrumentalmusik nicht den großartigen Aufschwung nehmen, hätte sich auch das moderne Tonartensystem nicht voll entfalten und hätten die auf ihm beruhenden neuen musikalischen Formen nicht zur Ausbildung gelangen können.

Die Orgel hatte sich zu einem Instrumente ausgebildet, das polyphone Sätze machtvoll wiederzugeben vermochte; es ist daher begreiflich, daß die Meister des polyphonen Satzes, die Niederländer, auch die ersten Meister des Orgelspiels waren. Die ältesten namhaften deutschen Organisten, ein Paul Hofhaimer, der seit 1490 Hoforganist in Wien war, und der blindgeborene Konrad Paumann (gest. 1473), der Verfasser des Fundamentum organisandi, standen unter niederländischem Einfluß. Durch nieder-

ländische Meister wurde die Orgelkunst auch nach Italien getragen und gelangte besonders in Venedig zu hoher Blüte. Hier wirkten Adrian Willaert (vgl. S. 31) und seine Schüler Cipriano de Rore (vgl. S. 33), Gioseffo Zarlino (vgl. S. 38) und Andrea Gabrieli (vgl. S. 37), sowie dessen Neffe Giovanni Gabrieli (vgl. S. 37). Bei diesen Meistern beginnt der Orgelsatz sich bereits als eigener Instrumentalstil vom Vokalstile zu sondern. Die ersten selbständigen Stücke für Orgel, wie überhaupt die erste Form reiner Instrumentalmusik waren Ricercari. Dieser Name findet sich zum ersten Male um 1500. Die ersten Ricercari für Orgel tauchen um 1540 auf. Man versteht darunter eine instrumentale Nachbildung der Motette (vgl. S. 23). „Der Name Ricercari bezieht sich zweifellos auf das wiederholte Aufsuchen desselben Motivs, ist ein für diese Instrumentalstücke freigewählter, unterscheidender, eigentlich aber synonym mit Fuga oder Caccia, nur daß statt des „Jagens" oder „Fliehens" das „Verfolgen" ins Auge gefaßt ist." Gleichbedeutend mit dem Kunstausdruck Ricercar sind die Ausdrücke Fantasia („vielleicht ... anzudeuten, daß diese ... imitiert gesetzten Stücke eben nicht von einem bestimmten Texte inspiriert sind, sondern gleichsam einen eingebildeten Text haben" [Lieder ohne Worte!]) und Tiento („der Wortsinn ist eher der des lateinischen tentamen: ein Versuchen, Tasten, Sichherumfühlen wie der Blinde mit dem Stabe, also ausgehend von der Anschauung, daß das Thema bald hier bald dort auftaucht, ohne festen Fuß zu fassen, immer wieder verdrängt durch andere ähnliche Ansätze zu thematischem Gestalten"). — Eine andere Form stellt die Toccata dar, die häufig auch als Intonazione bezeichnet wird. Im Gegensatz zum Ricercar, das durchaus imitierend ist, erscheint die Toccata nicht, oder doch nur vorübergehend Ricercarartig imitierend, besteht vielmehr aus volltönenden Akkordgriffen und glänzendem Passagenwerk, solchergestalt dem Spieler Gelegenheit gebend, seine technischen Fertigkeiten glänzen zu lassen. Die Entstehungszeit der Toccata ist ungefähr die gleiche wie die des Ricercar. Noch vor dem jüngeren Gabrieli hatte Claudio Merulo (1533—1604) große Bedeutung als Meister des Orgelspiels erlangt. Merulo war von Geburt Italiener und hatte seine musikalische Ausbildung durch Franzosen und Italiener erhalten. Das romanische Element war demnach bei ihm stärker vertreten als bei den übrigen Meistern der Schule. Er strebte in seinen Ricercari und Tokkaten nach einer gewissen Leichtigkeit und Eleganz neben Klangreichtum und Harmoniefülle. Nach dem Vorbilde der Sänger suchte er den Orgelsatz durch Diminuieren und Kolorieren, d. h. durch Auflösung einzelner Stimmen in Verzierungen, Lauf- und Passagenwerk, auszuschmücken und leichter zu gestalten. Diese in Figuration aufgelösten Stimmen bestehen bei Claudio Merulo fast nur in tonleiterartigen Läufen und konventionellen, mehr oder weniger typischen Verzierungen; das Figurenwerk aus Sinn

und Stimmung des Tonwerkes heraus motivisch zu gestalten, vermochte er noch nicht. Seine Tonsätze zeichnen sich also mehr durch den Reichtum an äußeren Effekten, als durch inneren Gehalt aus; mit einem modernen Ausdruck könnte man seine Schreibweise als brillanten Stil bezeichnen. Eine ähnliche Richtung verfolgte Girolamo Frescobaldi (1583—1644), der ebenfalls von einem italienischen Lehrer ausgebildet worden war, doch eine Zeitlang in den Niederlanden geweilt zu haben scheint. Er war seit 1608 Organist an der Peterskirche zu Rom und erfreute sich eines großen Rufes. Da damals die deutschen Meister anfingen nach Italien zu gehen, so fand die italienische Art auch in Deutschland Nachahmung. Michael Prätorius (vgl. S. 23) trat in Merulos Fußstapfen mit eigenen Orgelkompositionen und (in seinem Syntagma musicum) auch theoretisch, indem er die Art des Diminuierens usw. lehrte. Neben den Italienern hielten die Niederländer ihren alten Ruf als Organisten aufrecht. Jan Pieters Sweelinck (geb. 1562 zu Deventer; gest. 1621 zu Amsterdam, wo er seit 1580 als Organist wirkte) war ein Schüler des Venezianers Zarlino. Doch blieb er in seiner Kunst durch und durch Niederländer. Er legte den Schwerpunkt seiner Satzweise auf die Nachahmung und wurde der Begründer der Orgelfuge, die damals allerdings noch nicht die moderne Form zeigte, da das Thema auf allen Stufen, auf der Sekunde, Terz, Quart usw. beantwortet wurde und der sogenannte Gefährte noch nicht als harmonische Ergänzung, sondern mehr nur als mechanische Nachahmung des Themas erschien. Erst mit dem modernen Tonsystem wurde die Beantwortung des Themas in der Dominante zur Regel, und damit fand gewissermaßen



Girolamo Frescobaldi.
Nach einem Kupferstich von Claude Mellan.

die Vermählung der auf dem Wechsel von Tonika- und Dominantwirkung aufgebauten geschlossenen Liedmelodie mit der auf dem Prinzip der Nachahmung beruhenden Satzweise statt. So flossen in der Fuge die beiden großen Prinzipien der Homophonie und der Polyphonie zusammen und erhoben dieses neue Gebilde zum Gipfelpunkt aller kontrapunktischen



Jan Pieters Sweelinck.

Formen. Zu diesem großen Werdeprozeß, der erst in den klassischen Fugen Bachs seinen Abschluß fand, lieferte Sweelinck vorerst nur die Ansätze; aber unter seinen Nachfolgern trat dieser Entwicklungsgang immer deutlicher zutage. Es war wiederum die Verschmelzung des germanischen (polyphonen) mit dem romanischen (homophonen) Prinzip, das auch hier das herrlichste Gebilde und die tiefsinnigste Form erzeugte, über die unsere moderne Musik verfügt. Sweelinck, der große „Organistenmacher", gewann

durch seine zahlreichen Schüler den stärksten Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Orgelkunst und besonders auf die norddeutschen Organisten, die seinen strengen Stil pflegten. Sein Schüler, der Hallenser Samuel Scheidt (1587—1654), dessen Hauptwerk die Tabulatura nova ist, führt in seinen Choralfigurationen schon ein oft der Choralmelodie selbst entnommenes, jedenfalls aber aus dem Stimmungsgehalt des zu bearbeitenden Kirchenliedes entstammendes Figurationsmotiv mehr oder weniger streng, bisweilen auch fugenartig durch und weist damit bereits deutlich auf die Bachsche Kunst hin. In Hamburg wirkte der 1623 zu Wilshausen im Elsaß (nicht in Deventer!) geborene Jan Adams Reinken Sohn (gest. 1722). Ihn zu hören, pilgerte Bach von Lüneburg nach Hamburg, und kurz vor seinem Tode konnte der neunundneunzigjährige Meister noch selber das Spiel Johann Sebastian Bachs, des größten aller Orgelmeister, bewundern und ihn als Erben seiner Kunst begrüßen. Auch der aus der Geschichte der Hamburger Oper bekannte Johann Theile (vgl. S. 74) war ein großer und berühmter Orgelmeister und galt seinen Zeitgenossen als der Vater des Kontrapunktes. Sein Schüler Friedrich Wilhelm Zachau (1633—1712) wurde als Organist der Liebfrauenkirche zu Halle a. S. der Lehrer Händels. So spinnen sich auch hier die Fäden zu den beiden größten Meistern des Kirchenstils hinüber. — Bei den süddeutschen Organisten machte sich naturgemäß der romanische Einfluß etwas stärker geltend. Johann Jakob Froberger (Geburtsjahr und -Ort unbekannt; gest. 1667 zu Héricourt) war Hoforganist in Wien und weilte, durch ein Stipendium des Hofes unterstützt, in den Jahren 1637—1641 als Schüler bei Fresco-



Johann Kaspar Kerll.
Nach der Zeichnung von C. G. Amling gestochen von Monachy.

baldi in Rom. Er ahmte den Stil seines Meisters nach; doch suchte er sich auch der strengeren Weise Scheidts zu nähern. Johann Kaspar Kerll (geb. 1627 zu Adorf, gest. 1693 in München) hatte u. a. bei Carissimi und Frescobaldi in Rom studiert. Seine Orgelkompositionen zeichnen sich hauptsächlich durch die strenge Logik ihrer thematischen Entwicklung und durch die Frische ihrer Erfindung aus. Der in Nürnberg 1653 geborene und 1706 daselbst gestorbene Johann Pachelbel, der in Wien, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha und Nürnberg als Organist wirkte und als einer der bedeutendsten Kontrapunktisten der Zeit vor Bach bezeichnet werden muß, vereinigte die beiden Stilrichtungen noch glücklicher. In seinen Fugen und Tokkaten entfernt er sich mehr und mehr von den alten Kirchentönen; insonderheit für die Ausbildung der Fuge wurde seine Wirksamkeit dadurch bedeutsam, daß er stärker als seine Vorgänger die harmonische Seite des Themas betonte und sich so mehr und mehr der modernen Fugenform näherte, die eigentlich erst den Namen Fuge in unserem Sinne mit Recht führt. Obwohl alle diese Meister eigens für die Orgel schrieben mit dem ausgesprochenen Zwecke, das Instrument als solches als künstlerisches Ausdrucksmittel wirken zu lassen, wurzelte ihre ganze Tonanschauung und infolgedessen auch ihre ganze Thematik noch tief im Kirchengesange, d. h. also im Vokalsatz. Der erste, der seine Themen aus der Natur des Instrumentes selber herausbildete und also statt mehr oder weniger geschickt übertragener Vokalsätze wirkliche Orgelsätze schuf, war Dietrich Buxtehude (geb. 1637 zu Helsingör, gest. 1707 als Organist der Marienkirche zu Lübeck, wo er die berühmten Abendmusiken eingerichtet hatte), der Schöpfer des eigentlichen Orgelstils. Sein Figurenwerk ist noch reicher ausgebildet und ruht noch fester auf der harmonischen Grundlage des Themas oder des behandelnden Chorals, als bei seinen Vorgängern. So kann er als der eigentliche Vorgänger Johann Sebastian Bachs gelten, der von Arnstadt aus nach Lübeck pilgerte, um den großen Meister zu hören und von ihm zu lernen.

Johann Sebastian Bach. — Die ganze bisher betrachtete Entwicklung der strengen kirchlichen Kunst erreichte ihren Abschluß und Gipfelpunkt in Johann Sebastian Bach. Die Riesengestalt dieses Meisters bildet gleichsam die Grenzscheide der Zeit des alten Kontrapunktes sowie des durch die Niederländer zur höchsten Blüte gebrachten polyphon-imitatorischen Stiles einerseits und der neuzeitlich harmonisch-melodischen Musik andrerseits. Die Wurzeln seiner Kunst reichen bis in die ferne Vergangenheit zurück, ihr Gipfel aber grünt und blüht noch im klaren Lichte unserer Gegenwart; denn der alte Thomaskantor ist auch für uns immer noch der eigentliche „Erzvater der neueren deutschen Musik“.

Und dieser gewaltige Geist wirkte in stiller Zurückgezogenheit. Sein

Leben, das so überreich war an künstlerischer Arbeit und für die spätere Entwicklung der gesamten musikalischen Kunst so hochbedeutsam werden sollte, war arm an äußeren Ereignissen. Bach war kein kosmopolitischer Weltmann, wie sein Landsmann und Zeitgenosse Händel, der damals Deutschland, England, Italien und Frankreich mit seinem Ruhm erfüllte. In den thüringischen Städtchen und kleinen Residenzen, in denen er seine Jugend und seine ersten Mannesjahre verlebte, sowie später als Thomaskantor in Leipzig hatte er wenig Gelegenheit, mit der großen Welt in Berührung zu kommen. Wohl stand er mit einzelnen bedeutenden Künstlern seiner Zeit im Verkehr und empfing mannigfache Anregung von außen; im großen und ganzen aber blieb er für sich und ging seinen eigenen Weg. Er verschloß sich fremder Art und Kunst nicht, verschmolz aber sein Wesen nicht mit ihr, sondern blieb fest auf der von seinen Vätern ererbten Grundlage stehen und assimilierte das Fremde, wenn er es als gut und nützlich erkannt hatte, seinem eigenen Wesen. Er blickte mehr nach innen als nach außen, war eine durch und durch subjektive und individualistische Natur. In diesem stillen und tiefen Insichselbstversenken liegt unstreitig ein gut Teil seiner gewaltigen Kraft, und in seinem starken Individualismus bekundet er sich als Bahnbrecher der neuen Zeit und zugleich als derjenige Künstler, der die Idee der Reformation und des Protestantismus musikalisch am vollkommensten zum Ausdruck gebracht hat. So bezeichnet er nicht nur einen Markstein in der Entwicklungsgeschichte der Musik, sondern bildet auch die künstlerische Spitze und den Schlußstein einer reichen Kulturperiode.

Das Geschlecht der Bache ist ein altes, eingesessenes Geschlecht, dessen gemeinsame Wurzel vorläufig noch unbekannt ist. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ist es schon weit über Thüringen verbreitet. Der älteste bekannte Vertreter ist der in der Nähe Arnstadts in Gräfenroda um 1500 lebende Hans Bach. Die direkten Vorfahren Johann Sebastian Bachs finden wir um 1550 und zwar in dem bei Gotha gelegenen Dörfchen Wechmar. Es ist wieder ein Hans Bach (geb. um 1520). Sein (mutmaßlicher) Sohn, Veit Bach, wird von Johann Sebastian als der Ahnherr des Geschlechts bezeichnet. Veit Bach hatte das Bäckerhandwerk erlernt, war dann lange Zeit in der Fremde herumgezogen und kehrte schließlich 1595 wieder in sein Heimatsdorf zurück, um sich hier als Müller niederzulassen. „Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen [d. i. eine kleine Gitarre] gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter fortwährendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewohl er doch den Takt dabei sich hat imprimieren lassen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen." Veit Bach hatte zwei Söhne. Der jüngere, der nur erwähnt wird, ohne daß wir seinen Namen erfahren, hatte eine außerordentlich zahlreiche Nachkommenschaft. Es seien nur erwähnt Johann Ludwig Bach (1677—1741), der bedeutendste Musiker dieser Linie, dessen Sohn Gottlieb Friedrich Bach (1714—1785), der als ausgezeichneter Pastellkünstler einen großen Ruf hatte, und Nikolaus Ephraim Bach (ein Bruder Johann Ludwigs), der seit 1708 in Diensten der Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonia zu Gandersheim stand und zwar seit 1713 als Lakai (gleichzeitig mit der Aufsicht über die „Malereien und Statuengalerie" beauftragt), später dann als Mundschenk und schließlich als Kellermeister und Organist, er muß ferner die Bedienten der Abtei „in der Musik und Malerei informieren", muß sich „in Musik und Kom-

position gebrauchen" lassen und endlich noch die Privatrechnungen der Äbtissin führen! Der ältere Sohn Veit Bachs, Hans Bach (geb. um 1580, gest. 1626 an der Pest), ist der Urgroßvater Johann Sebastians. Er war Spielmann und wurde durch sein häufiges Herumwandern und durch seine lustigen Späße und Schnurren gar bald eine volkstümliche Persönlichkeit in Thüringen. Ein Holzschnitt zeigt ihn Violine spielend, mit einer großen Schelle auf der linken Schulter. Daneben stehen die Verse:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mußt du lachen.
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachens Bart.

Unter diesen Versen befindet sich ein Schild mit einer Narrenkappe. Hans Bachs drei Söhne sind Johann (1604—1673), seit 1635 Direktor der Ratsmusikanten zu Erfurt und seit ungefähr 1647 außerdem Organist an der Predigerkirche daselbst; Christoph (1613 bis 1661), der Großvater Johann Sebastians, und Heinrich (1615—1692). Von Johanns Nachkommen ist nur Johann Bernhard Bach (1676—1749) zu erwähnen. Er war ein außerordentlich geachteter Orgelspieler, aber ein ebenso geschätzter Tonsetzer. Seine wenigen erhaltenen Werke, darunter die von Johann Sebastian sehr gelobten Orchestersuiten, sind sehr mit Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen. Der jüngste von Hans Bachs Söhnen, Heinrich, „den munteren Greis" nennt ihn Philipp Emanuel, lebte seit 1641 als Organist zu Arnstadt. Er wird als ungemein frommer und gottergebener Mann geschildert, der sich trotz der schlechten Zeiten und trotz bitterster Armut eine tiefe Herzensgüte und einen unendlichen Frohsinn bewahrt habe. Zwei seiner Söhne sind die bedeutendsten Musiker vor Johann Sebastian: Johann Christoph (geb. 8. Dezember 1642 zu Arnstadt, gest. 31. März 1703 zu Eisenach) und Johann Michael (geb. 9. August 1648 zu Arnstadt, gest. im Mai 1694 daselbst). Johann Michael Bachs bedeutsamste Kompositionen sind zwölf Motetten, die samt und sonders von tiefster Empfindung durchdrungen, aber nicht immer ganz frei von technischen Mängeln sind. Die vollendetsten sind Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit, Nun hab' ich überwunden und die merkwürdige Unser Leben ist ein Schatten. Sehr geschätzt war Johann Michael auch wegen den ausgezeichneten Klavichorde und Geigen, die er baute. Von seinen fünf Töchtern wurde die jüngste, Maria Barbara, Johann Sebastians erste Gattin. Johann Christoph ist der bedeutendere der beiden Brüder. Seine große Kantate Es erhub sich ein Streit im Himmel ist schon erwähnt worden (vgl. S. 144). Weitere Kompositionen sind acht Motetten, vierundvierzig Choralbearbeitungen und drei Variationenwerke für Klavier. Von den Motetten ist die hervorragendste Unsers Herzens Freude hat ein Ende. Johann Nikolaus Forkel, der erste bedeutende Biograph Johann Sebastian Bachs, erzählt, wie ihm gelegentlich eines Besuches bei Philipp Emanuel in Hamburg dieser einige Werke und darunter die eben erwähnte Motette Johann Christophs vorgespielt habe: „Ich erinnere mich noch sehr lebhaft, wie freundlich der damals schon alte Mann bei den merkwürdigsten und gewagtesten Stellen mich anlächelte". Die bekannteste Motette Johann Christophs, Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, hat man lange Zeit wegen der Meisterschaft, mit der sie gearbeitet ist, für eine Johann Sebastiansche gehalten. Die Choralbearbeitungen stehen nicht auf gleicher Höhe, lehnen sich vielmehr an die Johann Pachelbels an und zeigen verhältnismäßig wenig ausgesprochene Eigenart. Dagegen stehen die drei Variationenwerke durchweg auf der Höhe. Der begabteste von Johann Christophs vier Söhnen ist der älteste, Johann Nikolaus (1669—1753), der seit 1695 als Universitätsorganist in Jena lebte. Von ihm existiert u. a. das Kyrie und Gloria einer Messe, ein ausgezeichnetes Werk, und (allerdings nur in Stimmen) ein derbkomisches Singspiel Der Jenaische Wein- und Bierrufer, dem eine gute Technik, Frische und trotz aller Possenhaftigkeit immer vornehme Erfindung

nachgerühmt wird. Der große Ruf, den Johann Nikolaus hatte, datiert aber nicht nur von seinen Werken, sondern auch von seiner Tätigkeit und Erfindsamkeit als Instrumentenbauer. Der dritte Sohn, Johann Friedrich (geb. um 1676, gest. 1730), wurde 1708 Organist an der Blasiuskirche zu Mühlhausen als Nachfolger Johann Sebastians. Er war ein durchaus begabter und leistungsfähiger Künstler, der aber seine Talente durch Trunksucht vergeudete. Es heißt, daß er späterhin seine kirchlichen Funktionen nur noch in berauschtem Zustande habe erfüllen können, nüchtern aber keines Aufschwunges mehr fähig gewesen sei. Der zweite und vierte Sohn, Johann Christoph (geb. 1674) und Johann Michael (geb. um 1685 [?]) zogen in die Fremde, der eine nach England, der andere wahrscheinlich nach Dänemark. Beide sind verschollen. Der mittlere Sohn Hans Bachs, Christoph, war zeitweilig als fürstlicher Bedienter am Hofe Herzog Wilhelms IV. zu Weimar gewesen, lebte von 1642 ab als Mitglied der Ratsmusikanten-



Johann Sebastian Bachs Geburtshaus in Eisenach.

kompagnie zu Erfurt und seit 1653 (1654?) als gräflicher Hof- und Stadtmusikus in Arnstadt. Ihm wurden drei Söhne geboren, Georg Christoph (1642—1697) und (am 22. Februar 1645) das Zwillingspaar Johann Ambrosius und Johann Christoph. Die Zwillinge waren kaum erwachsen, als der Vater starb. Nach seinem Tode und nachdem sie die Lehrjahre absolviert hatten, zogen sie als Kunstpfeifergesellen auf die Wanderschaft. Hernach aber trennten sich ihre Wege. Johann Ambrosius wurde 1667 als Bratschist in die Ratsmusikantenkompagnie aufgenommen. Johann Christoph trieb sich noch eine Weile allein umher, bis er endlich 1671 als Hofmusikus in die Dienste des Grafen Ludwig Günther zu Schwarzburg-Arnstadt trat. Es gehörte dabei zu seinen Funktionen, an den sonntäglichen Übungen des Kirchenchores teilzunehmen; denn Ludwig Günther war ein überaus energischer Herr, der sich besonders tatkräftig der etwas heruntergekommenen Kirchenmusik annahm. Als Äquivalent sollte Johann Christoph dafür bei allen bürgerlichen Musiken den Vorzug haben. Das war dem Stadtmusikus Gräser zu viel, so daß er Johann Christoph schikanierte, wo es nur anging, ja sich einmal zu einer

gröblichen Beschimpfung der gesamten Bachschen Musikerfamilie hinreißen ließ. Dies hatte eine Kollektivbeschwerde der Arnstadter und Erfurter Bache zur Folge, die ihrerseits wieder Gräser eine Rüge einbrachte. Die Differenzen hörten jedoch nicht auf, so daß dem Grafen schließlich die Geduld riß und er im Jahre 1681 sämtlichen Musikanten den Dienst aufsagte. Als der Graf kurze Zeit darauf starb, geriet Johann Christoph in die bitterste Bedrängnis, die erst 1682 ihr Ende erreichte, als er von der neuen Herrschaft zum Hofmusikus und Stadtpfeifer ernannt wurde. — Während es bei den Bachen Gebrauch war, jung zu heiraten, gewöhnlich nach der ersten Anstellung, macht Johann Christoph hiervon eine Ausnahme, die eines gewissen Humors nicht entbehrt. Er hatte nämlich in jungen Jahren mit einem jungen Mädchen unüberlegterweise Ringe gewechselt. Als ihn nun das Konsistorium in Arnstadt zwingen wollte, das Mädchen zu ehelichen, machte er die verzweifeltsten Anstrengungen, davon entbunden zu werden. Nach drei und einhalbjährigen qualvollen Bemühungen gelang es ihm schließlich, einen Ehedispens vom Konsistorium in Weimar zu erhalten. Das mag ihn kopfscheu gemacht haben, so daß er sich erst als ungefähr fünfunddreißigjähriger Mann den Fesseln Hymens gefangen gab. Ein Sohn, Johann Ernst (1683—1739), soll ein nicht unbedeutend begabter Mensch gewesen sein. Ob es stimmt, ist unsicher, ja sogar zweifelhaft, wenn man die Ermahnung liest, die Johann Ernst vom Konsistorium zugestellt bekam: „sich in seiner Kunst immer besser zu üben, solche möglichst durch gutes Nachsinnen zu excolieren, nicht immer auf einer Leier zu bleiben, sondern durch gepflogene Korrespondenz mit ein und anderen Kunsterfahrenen sich labil zu machen." Johann Ambrosius vermählte sich 1668 in Erfurt mit der Tochter eines Kürschners, Elisabeth Lämmerhirt. Sie gebar ihm acht Kinder: Johann Christoph (1671—1721), Johann Balthasar (1673—1691), Johann Jonas (1675—1690 [?]), Maria Salome (geb. 1677), Johanna Juditha (geb. 1680), Johann Jakob (geb. 1682) und Johann Sebastian (geb. 1685); das erste Kind wurde um 1668 geboren, starb aber schon ganz kurze Zeit darauf. Um 1670 vertauscht Johann Ambrosius seinen Wohnsitz mit Eisenach. 1694 verlor er seine Gattin, heiratete aber schon im selben Jahre wieder und zwar die Witwe eines Arnstädtischen Diakons, Frau Barbara Margaretha Bartholomäi. Die Ehe dauerte aber nur kurze Zeit, denn schon am 31. Januar 1695 folgte Johann Ambrosius seiner ersten Gattin in die Ewigkeit nach.

Als Sprößling dieser als Musiker und Organisten schon seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts rühmlichst bekannten, zahlreichen und als Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten in verschiedenen Städten Thüringens verbreiteten, dabei aber immer fest zusammenhaltenden Familie der Bache am 21. März*) 1685 zu Eisenach geboren, hatte Johann Sebastian das Talent zur Musik sozusagen als Erbteil mit auf die Welt gebracht. Sein Vater starb, als sein jüngstes Kind Johann Sebastian erst zehn Jahre alt war. Nun nahm sich der in Ohrdruf an der Stadtkirche als Organist angestellte älteste Bruder, Johann Christoph, ein Schüler Pachelbels, der Erziehung des Verwaisten an. Er war ihm ein guter, wenn auch etwas pedantischer Lehrer. Bezeichnend für das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ist folgende Episode: Johann Christoph besaß ein Notenheft, in das er seinerzeit Orgelstücke seines berühmten Meisters Pachelbel abgeschrieben hatte. Auf dieses Heft, das statt schaler Übungen wirkliche Musik enthielt, war Johann Sebastians ganzes Sehnen gerichtet; doch wurde ihm dieser Schatz vom Bruder aus pädagogischen Gründen vorenthalten. Da holte der Knabe das kostbare Heft nachts heimlich aus seinem Behälter hervor und schrieb es beim Mondlicht nach und nach ganz ab. Seine Schulbildung erhielt Johann Sebastian im städtischen Lyzeum (Gymnasium). Etwas freiere Luft atmete er, als er an der Michaelisschule zu Lüneburg (1700) Aufnahme fand. Hier gewann der an der Johanneskirche angestellte Organist Georg Böhm

*) Nach dem kurz darauf eingeführten Gregorianischen Kalender wäre dieser Tag der 31. März.

(1661—1733) einen großen Einfluß auf ihn. Böhm gehörte der norddeutschen, in den Fußstapfen Sweelincks wandelnden Organistenschule an, ließ sich als Klavierkomponist aber auch durch französische Vorbilder (Couperin) mit Glück anregen. Durch den Mettenchor, in welchem Bach, wenigstens solange er noch seine schöne Sopranstimme besaß, mitwirkte, kamen die besten Kirchenkompositionen älterer und zeitgenössischer Meister zur Aufführung. Mit Eifer ergriff der junge Bach jede Gelegenheit, wo er lernen und neue Anregungen für seine Kunst schöpfen konnte. Zu Fuß wanderte er von Lüneburg nach Hamburg, das



Johann Ambrosius Bach, der Vater Johann Sebastian Bachs.
Nach dem Originalgemälde in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

durch die erste Blütezeit der deutschen Oper damals der Mittelpunkt musikalischen Lebens in Deutschland war, um den berühmten Jan Reinken zu hören und von dessen Orgelkunst zu profitieren. Ebenso besuchte er Celle, wo er mit der von der dortigen Hofkapelle gepflegten französischen Tanz- und Kammermusik näher bekannt wurde. 1703 verließ er Lüneburg, um in Weimar seine erste Stelle anzutreten und zwar als Violinist in der Kapelle des Prinzen Johann Ernst zu Weimar. Aber schon im selben Jahre vertauschte Bach diese Stellung mit der ihm mehr zusagenden eines Organisten an der Neuen Kirche zu Arnstadt. Nach zweijähriger zurückgezogener Amts- und Kunsttätigkeit erbat sich Bach einen vierwöchigen Urlaub, den er dazu benutzte,

eine Fußreise nach Lübeck zu unternehmen. Einiges Geld hatte er sich von seinem Gehalte erübrigt, und so wanderte er denn, wiederum zu Fuß, nach Lübeck zum Meister Buxtehude, dessen Kunst er vielfach hatte rühmen hören. Buxtehude erkannte schnell die außergewöhnliche Begabung des nun zwanzigjährigen Bach, nahm ihn deshalb freundlich auf und zeichnete ihn unter seinen Schülern aus. Ja, Bach hätte Buxtehudes Amtsnachfolger werden können, wenn er dessen etwas ältliche Tochter mit in Kauf hätte nehmen wollen — eine Ehre, auf die vor ihm bereits Händel und Mattheson verzichtet hatten. In Lübeck entschwand die Zeit nur allzurasch, und als sich Bach zur Rückkehr nach Arnstadt anschickte, hatte er den ihm von seiner Amtsbehörde gewährten Urlaub um mehr als ein Vierteljahr überschritten. Darob folgten Mißhelligkeiten vonseiten des löblichen Konsistorii, das ihm zugleich vorhielt, daß er „in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet", und daß er „viele frembde Töne mit eingemischet" habe, so „daß die Gemeinde drüber confundiret worden", ferner, daß er auf Vorhaltungen des Superintendenten hin: er hätte zu lange präludieret, „gleich auf das andere extremum gefallen wäre, und hätte es zu kurtz gemachet". Bach war jung, eine feurige Natur, begeistert für seine Kunst und hatte sich noch wenig den Anforderungen des Lebens fügen gelernt. Er antwortete überhaupt nicht, so daß er nach acht Monaten eine neue Vorladung erhielt. Es wird ihm zum alten ein neuer Vorwurf gemacht: er habe ohne Machtbefugnis „ohnlängst eine frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen", ferner sei er „letztverwichenen Sontags unter der Predigt in den Weinkeller gegangen". Bach versprach, er wolle sich schriftlich erklären. Obschon das Schriftstück nicht mehr existiert, ist anzunehmen, daß er es getan hat. Durch alle diese Unliebsamkeiten aber wurde dem jungen Bach der Aufenthalt in Arnstadt verleidet, so daß er froh war, die eben durch den Tod erledigte Organistenstelle an der Blasiuskirche in Mühlhausen in Thüringen zu erhalten. Im Juni 1707 siedelte er nach der neuen Stätte seiner Wirksamkeit über. Im Oktober weilte er nochmals in der Nähe Arnstadts, wo er am 17. Oktober mit seiner Base Maria Barbara Bach („der frembden Jungfer"?) vermählt wurde. In Mühlhausen entfaltete Bach eine reiche Tätigkeit; doch verbitterte ihm hier der mehr und mehr erstarkende Pietismus mit seinen musikfeindlichen Tendenzen das Leben. So nahm er denn schon im folgenden Jahre einen Ruf des musikliebenden Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar als Hoforganist und Kammermusikus an.

In Weimar verlebte Bach eine glückliche Zeit; hier begann sich seine Meisterschaft frei zu entfalten. Er stand in freundschaftlichem Verkehr mit den tüchtigen Musikern der Hofkapelle, und der Hof selbst, der großes Gewicht auf gute Kirchenmusik legte, schätzte ihn und regte ihn zum Schaffen an. Ein gutes Orgelwerk stand ihm zur Verfügung, und „das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen". Die erste Hälfte der Weimarer Jahre war denn auch hauptsächlich fruchtbar an Orgelkompositionen; es entstand die neue Abart der Choralphantasien, in denen in selbständig motivischer Arbeit der Stimmungsgehalt des Chorals geschildert wird und zu diesem durch das Kirchenlied angeregten Tonsatz dann schließlich noch die Choralmelodie selbst ertönt. Daneben versenkte er sich in das Studium der italienischen Meister des Orgelstils und der Instrumentalmusik, dessen Frucht die Bearbeitung von sechzehn Vivaldischen Violinkonzerten für Klavier und für Orgel war. Hier in Weimar schuf Bach auch die Form seiner Kirchenkantate; er bereicherte sie, wohl ebenfalls unter dem Einfluß seiner italienischen Studien, durch Einfügung der Arie. Doch erfuhr diese, wie das dramatische Rezitativ, die beide in den italienischen Kantaten noch die Spuren ihres opernhaften Ursprungs an sich trugen, in Bachs Kirchenkompositionen eine durchgreifende Umwandlung und Verinnerlichung. Er adoptierte wohl die äußere Form, aber er erfüllte sie mit neuem, tieferem Inhalt, und indem er die Orgel zur Begleitung heranzog, deren streng kirchlichem Charakter sich Arie und Rezitativ anpassen mußten, schuf er Sätze, die den italienischen Vorbildern an lebendigem Ausdruck nicht nachstanden



Das Innere der Schloßkirche in Weimar zur Zeit Bachs.

und doch mit dem strengen Kirchenstil innig verschmolzen. In seinen polyphon aufgebauten Chorsätzen aber war er den Italienern von vornherein überlegen. Nicht alle seine Kantaten enthalten Choräle, aber diejenigen, in die der Meister Choralmelodien einfließen ließ, gestalteten sich besonders machtvoll. Zu den schönsten Kantaten der Weimarer Zeit gehört der im Jahre 1711 zu einer Trauerfeierlichkeit verfaßte sogenannte Actus tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit), die Kantate Ich hatte viel Bekümmernis (1714) und die in ihrer ersten Fassung aus dem Jahre 1717 stammende, in ihrer jetzigen grandiosen Gestalt aber erst 1739 vollendete Riesenkantate Ein feste Burg, ein wahrer Wunderbau polyphoner Satzkunst und bezüglich der genialen Verwendung der Choralmelodie und der prächtigen Einheitlichkeit und Geschlossenheit der ganzen Anlage wohl das gewaltigste und machtvollste Werk der ganzen Gattung. — Von Weimar aus unternahm Bach

verschiedene Konzertreisen nach benachbarten Höfen und Städten, und sein Ruhm begann sich auszubreiten. So traf er 1717 in Dresden mit dem französischen Klavier- und Orgelvirtuosen Jean Louis Marchand (1669—1732) zusammen, der die zierliche Art Couperins nachahmte und als der größte Meister seines Instrumentes galt. Dieser ließ Bach zu einem Wettstreit herausfordern. Bach nahm die Herausforderung an; als aber der Kampf beginnen sollte und Bach im Palais des Grafen Flemming, wo sich ein auserlesener Zuhörerkreis versammelt hatte, seines Gegners harrte, ergab es sich, daß der berühmte Franzose am selben Tage „mit der geschwinden Post" von Dresden abgereist war. Er hatte wohl Bachs Spiel heimlich belauscht und sich einem solchen Rivalen nicht gewachsen gefühlt. Bach hatte damit für die deutsche Kunst einen schönen Sieg erfochten. Wie würde sich Marchand gebrüstet haben, wenn er Bach geschlagen hätte! Aber über den Sieg des deutschen Meisters ging die vornehme Gesellschaft einfach hinweg. Die Ausländerei hatte in Deutschland schon zu tief Wurzel geschlagen, als daß sich das Nationalgefühl in künstlerischen Fragen zu regen vermochte hätte. Auch in Weimar scheint man dem Ergebnis wenig oder keine Beachtung geschenkt zu haben. Wenigstens war der Hof, trotz aller Wertschätzung Bachs und seiner Kunst, nicht darauf bedacht, den Meister durch Gewährung einer seinen Verdiensten entsprechenden Stellung auch äußerlich zu ehren. Im Gegenteil: als der alte, schon längst invalide Hofkapellmeister Drese starb, dessen Amtsgeschäfte Bach bereits geraume Zeit tatsächlich versehen hatte, erhielt der wenig begabte Sohn des Verstorbenen Titel und Gehalt des Vaters, während Bach den eigentlichen Kapellmeisterdienst weiter verrichten durfte. Die Folge war, daß Bach, auch darüber erbittert, daß man ihn zu dem bevorstehenden dreitägigen Jubelfeste der Säkularfeier der Reformation nicht mit einer der großen kirchenmusikalischen Arbeiten betraut hatte, stürmisch seinen Abschied verlangte. Und die Entscheidung: „6. November ist der bisherige Konzertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Dimission auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger Dimission des Arrestes befreiet worden." — Bach ging nach Köthen als Kapellmeister und Kammermusikdirektor des Fürsten Leopold von Anhalt.

Nach neunjährigem Aufenthalte war Bach aus dem freundlichen Weimar geschieden, wo er trotz aller Arbeit und Anstrengung glückliche Tage verlebt hatte, weil er beim Hofe und bei der Bürgerschaft für seine Kunst Verständnis fand. Nun vergrub er sich in dem stillen Köthen, wo es für ihn weder eine Orgel zu spielen noch einen Chor zu dirigieren gab. Doch trat er in ein schönes freundschaftliches Verhältnis zu dem noch jungen Fürsten Leopold, der mehr als ein bloßer Dilettant und selbst ein guter Geigen- und Gambenspieler war. Hier entstanden Bachs schönste Instrumentalwerke, Kompositionen für Geige, Gambe und Klavier: Suiten, Partiten, Sonaten, Präludien und Fugen, die prächtigen Symphonien und Inventionen für Klavier, die majestätische Ciacona für Solovioline, deren Bewältigung und vollendeter Vortrag noch heute den Gipfelpunkt der Violinkunst und den Prüfstein aller großen Geiger bildet; hier schuf Bach die französischen Suiten und vor allem sein großes Monumentalwerk: Das wohltemperierte Klavier (1722) mit seinen 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten, die „Bibel des Klavierspielers", den Ausgangspunkt der ganzen modernen Klaviermusik. Schumann nannte dieses einzige Werk, aus dem jeder ernsthafte Musiker immer wieder neue Anregung schöpfen kann, sein „täglich Brot", und Richard Wagner, der sich noch in seinen letzten Lebensjahren allabendlich an dem wohltemperierten Klavier erbaute, pflegte zu sagen: „So etwas ist immer neu." Es sei hier einer Beckmesserei gedacht, die Eugen d'Albert im Vorwort zu seiner Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers untergelaufen ist. Er schreibt da mit rücksichtsloser Offenheit: „Bach empfand jedoch durchaus verschieden von uns Modernen: Kerniger, wohl auch gesunder ... aber vieles in seiner Musik kann unmöglich unserm heutigen Gefühl behagen. Es gibt zwar Leute, welche zwei Stunden lang Bachsche Kantaten über sich ergehen lassen



Johann Sebastian Bach.

Nach dem Gemälde von E. Gottlieb Hausmann (1735), gestochen von L. G. Sichling.

Das Original befindet sich in der Thomasschule zu Leipzig.

können, angeblich ohne sich zu langweilen. Das sind aber entweder unverbesserliche Pedanten oder Heuchler. Ich erwähne absichtlich die Kantaten, weil die Textbehandlung in diesen Werken längere Zeit anzuhören unserm modernen Empfinden unerträglich ist. Bach kannte die unzähligen Stufen der Leidenschaft, der Schmerzen, der Liebe nicht und ahnte nicht die Möglichkeit, diese in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Auch drückte er alles, was er empfand, massiger — vielleicht oft großzügiger — jedenfalls aber eintöniger aus, als wir es heute sollen.... Vieles ohne Zweifel Trockene möchte man durch eine Chopinsche sauce piquante dem modernen Geschmack mundgerechter machen..." — Diese Offenheit ist d'Albert vielfach verübelt worden. — Aber auch Herzeleid traf den Meister in Köthen. Als Bach Mitte Juli des Jahres 1720 mit dem Fürsten von einer Reise nach Karlsbad zurückkehrte, wartete seiner eine erschütternde Nachricht: Am 7. Juli hatte man seine Gattin begraben, die er vollkommen frisch und gesund erst am 27. Mai verlassen hatte. Um seinen Kindern*) wieder eine Mutter zu geben, verheiratete er sich am 3. Dezember 1721 zum zweiten Male, und zwar mit Anna Magdalena Wülken, einer Tochter des Hof- und Feldtrompeters Johann Kasper Wülken aus Weißenfels, die Sinn und Verständnis für sein künstlerisches Schaffen besaß und getreulich Freud und Leid mit ihm teilte**). Für sie schuf er das Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach, das die französischen Suiten enthält. Von Köthen aus unternahm Bach 1720 jene Reise nach Hamburg, wo er auf der Orgel der Katharinenkirche über den Choral „An den Wasserflüssen Babylons" in der Art der norddeutschen Schule phantasierte und wo ihn, als er geendet, der siebenundneunzigjährige Reinken umarmte mit den Worten: „Ich glaubte, diese Kunst wäre gestorben; nun ich sehe, daß sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen".

Doch das Köthener Stilleben konnte nicht ewig dauern. Bach mußte sich nach einem größeren Wirkungskreise und nach vollerer Betätigung seiner Kraft sehnen. Das sollte sich ihm in Leipzig bieten. Hier war der Thomaskantor Kuhnau (vgl. S. 150), ein zu seiner Zeit hochberühmter Komponist, gestorben und der Rat der Stadt sah sich nach einem würdigen Nachfolger um. Man wollte womöglich den Berühmtesten haben, und dieser Berühmteste war nach der Ansicht des Rates und nach der allgemeinen Meinung Georg Philipp Telemann (vgl. S. 79), der sich seinerzeit schon als Student um das Leipziger Musikleben verdient gemacht hatte. Nachdem Telemann bereits gewählt worden war, reiste er jedoch ab. Nun wandte man sich an Christoph Graupner (1687—1760) in Darmstadt, einen der hervorragendsten Instrumentalkomponisten der damaligen Zeit und Schüler Kuhnaus, aber dieser konnte seine Entlassung aus dem Dienste des Landgrafen nicht erwirken. So mußte der Leipziger Rat wohl oder übel mit einem weniger berühmten Künstler vorlieb nehmen, und dieser weniger berühmte war — Johann Sebastian Bach! Dieser siedelte im Mai 1723 nach Leipzig über. Er hatte hier anfangs einen schweren Stand. An der Thomasschule, aus deren Alumnen die Kirchenchöre der Stadt gebildet wurden, scheinen damals ziemlich verlotterte Zustände geherrscht zu haben. Jedenfalls war die Disziplin stark gelockert. Als nun Bach Zucht und Ordnung wiederherstellen wollte,

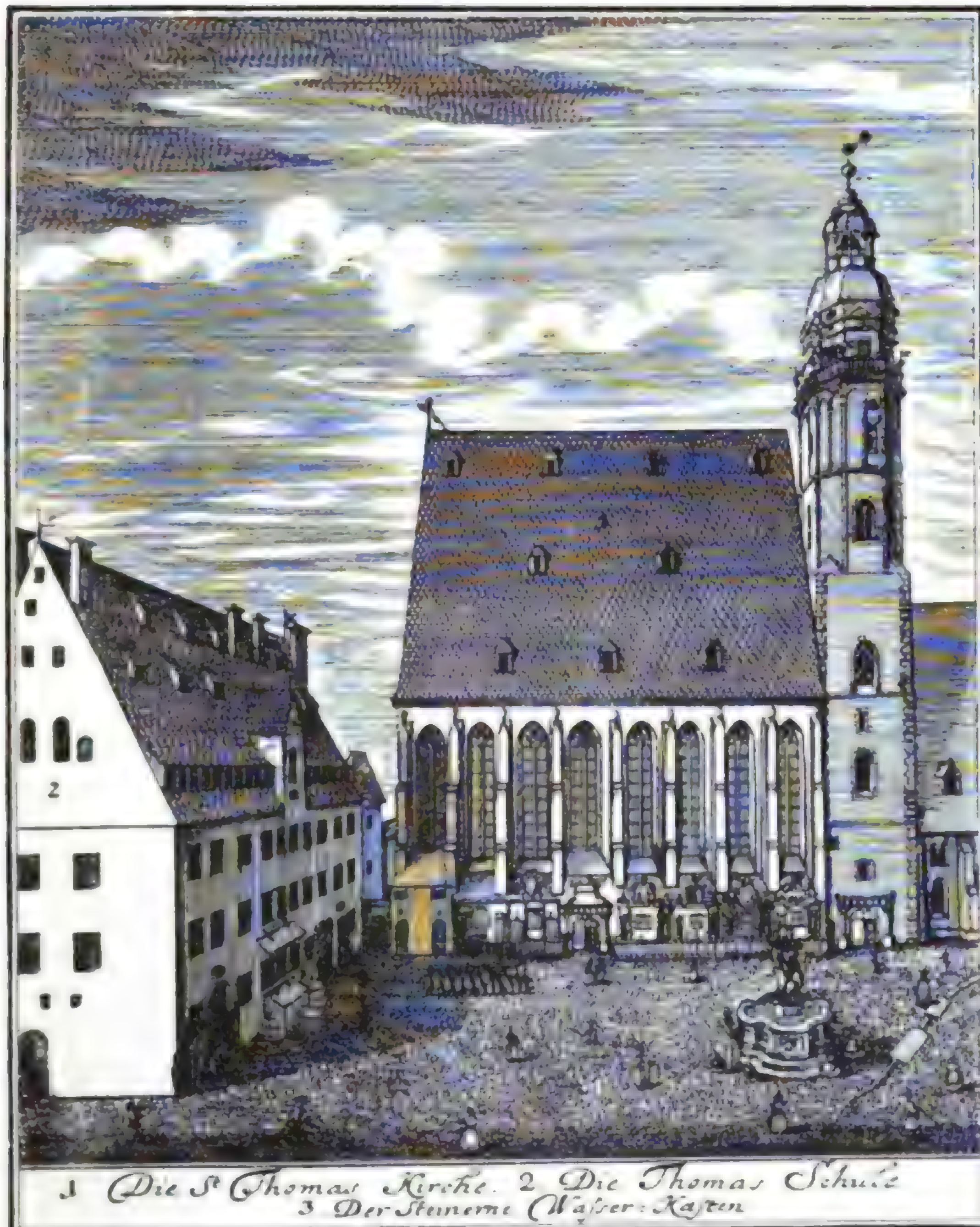
*) Die Kinder aus Bachs erster Ehe sind Katharina Dorothea (geb. 27. März 1708), Wilhelm Friedemann (geb. 22. November 1710, gest. 1. Juli 1784 zu Berlin), ein kurz nach der Geburt im Februar und März 1713 gestorbenes Zwillingspaar, Karl Philipp Emanuel (geb. 8. März [nach Philipp Emanuel 14. März] 1714, gest. 14. Dez. 1788 zu Hamburg), Johann Gottfried Bernhard (geb. 11. Mai 1715, gest. 27. Mai 1739 zu Jena) und Leopold August (geb. 15. November 1718, gest. 28. September 1719).

**) Von den dreizehn Kindern aus Bachs zweiter Ehe sind nur zwei Söhne für uns von Interesse: Johann Christoph Friedrich (geb. 21. Juni 1732, gest. 26. Januar 1795 zu Bückeburg) und Johann Christian (geb. [getauft 7. September] 1735, gest. 1. Januar 1782 zu London).

fand er wenig Verständnis und kaum nennenswerte Unterstützung bei der vorgesetzten Behörde. Auch mit der Kirchenmusik war es nicht zum Besten bestellt. Am 23. August 1730 reichte Bach dem Rat ein ausführliches Memorial ein mit Vorschlägen, wie den Übelständen abzuhelfen sei, und wies darin nachdrücklich auf die viel besser geordneten Verhältnisse der königlichen Kapelle in Dresden hin. Ferner trat er energisch für eine bessere Besoldung der Musiker ein; denn nur wenn die Künstler der Nahrungssorgen enthoben seien, könnten sie was Rechtes und Tüchtiges leisten. Aber der Rat würdigte ihn nicht einmal einer Antwort. Erst als der verständige und liebenswürdige Johann Matthias Gesner als Rektor an die Thomasschule kam, gestalteten sich die Verhältnisse für Bach angenehmer. Seit 1730 leitete Bach auch den seinerzeit von Telemann gegründeten studentischen Musikverein, der regelmäßige Konzerte veranstaltete, und hier, im Kreise von kunstbegeisterten Jünglingen, fand er mehr Genüge als bei den widerspenstigen und verwilderten Alumnen der Thomasschule.

Trotz der mannigfaltigen Plackereien des täglichen Lebens und des reichlichen Amtsärgers — sogar offizielle Rügen der Vorgesetzten und kleinliche Gehaltsverkürzungen blieben dem Meister nicht erspart — entfaltete Bach in Leipzig eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit. Hier entstanden seine fünf großen Passionen, von denen leider nur zwei erhalten sind: das Riesenwerk der Matthäuspassion, dessen Größe und Bedeutung erst unsere Zeit voll erkannt und gewürdigt hat, und die Johannespassion (die Echtheit einer dritten, der Lukaspassion, wird stark angefochten). Ferner schuf er hier die weit über die Grenzen des liturgischen Gottesdienstes hinausgewachsene H moll-Messe und das Weihnachts- und das Osteroratorium; dazu kommen wiederum unzählige Kantaten und Motetten, unsterbliche Orgelwerke, Phantasien, Tokkaten, Sonaten, Konzerte und herrliche Choralphantasien. Der Reichtum ist gar nicht aufzuzählen. — Seine letzten Lebensjahre wurden ihm durch einen neuen Rektor der Thomasschule, namens Ernesti, der 1734 dem wackern Gesner gefolgt war, und außerdem durch Familiensorgen verbittert, zu denen sein Lieblingssohn Wilhelm Friedemann durch sein wildes, ungestümes Wesen und durch seine haltlose Leidenschaftlichkeit das meiste beitrug. Aber auch an einzelnen Lichtblicken fehlte es in diesen schweren Jahren nicht. Von Dresden erhielt er 1736 den Titel eines „Kompositeurs bei der Hofkapelle". Diese Auszeichnung war ihm deshalb wichtig, weil sie ihn bei den Leipzigern in Respekt setzte. Im Jahre 1747 reiste er auf Bitten seines Sohnes Philipp Emanuel, der seit 1740 Kammerzembalist bei Friedrich dem Großen war, nach Berlin und Potsdam. Hier empfing ihn der König mit großer Auszeichnung und spielte ihm selbst ein Thema vor, worüber Bach sogleich eine Fuge improvisierte. Voll Bewunderung über das Spiel des alten Kantors soll der König ausgerufen haben: „Nur ein Bach! nur ein Bach!" Nach seiner Rückkehr nach Leipzig bearbeitete Bach das gleiche Thema dann noch in verschiedenen künstlerischen Formen, als Fuge, Kanon, Sonate usw. und widmete die Komposition, die er Das musikalische Opfer nannte, dem großen Könige.

Bald darauf stellte sich ein schweres Augenleiden ein, das durch eine Operation noch verschlimmert wurde. Bach hatte das Partiturenmaterial, das er beim Kirchendienst verwendete, vielfach eigenhändig kopieren müssen; ja sogar die Stimmen für die Sänger und Instrumentalisten hatte er oft selber ausgeschrieben und einige seiner eigenen Werke in Kupfer gestochen. Das hatte seine Sehkraft derart geschwächt, daß er zuletzt gänzlich erblindete. Auch seine sonstige körperliche Gesundheit war durch den häufigen Gebrauch starker Arzneien untergraben. Am 16. Juli 1750 konnte er plötzlich wieder sehen; doch schon am 28. Juli entschlief er. Er wurde an der Südseite des Johannisfriedhofes zu Leipzig begraben. Der Friedhof wurde später in eine öffentliche Straße umgewandelt, und das Grab des großen Tonmeisters geriet, wie der Begrabene selbst, in Vergessenheit. Erst vor einigen Jahren sind die Gebeine wieder aufgefunden und nach genauen anatomischen Untersuchungen durch Geheimrat Prof. Dr. His als diejenigen Bachs erkannt



Die Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig zur Zeit Bachs.
Nach einem Stich von Krüger 1723.
Aus Leipzig durch drei Jahrhunderte von Dr. G. Wustmann.

worden. Das zur Identifizierung des wiederaufgefundenen Schädels angewandte Beweisverfahren ist ebenso interessant als originell. Der berühmte Anatom berechnete nach der Gestalt der Schädelknochen genau die Stärke der zu jedem Teile gehörenden Fleischauflagerung, und genau nach diesen Stärkemaßen modellierte sodann der Leipziger Bildhauer Karl Seffner über den Schädel eine wohlgelungene Bachbüste. Der Gegenversuch, über denselben Schädel eine andere, z. B. eine Händelbüste zu modellieren, mißlang vollständig, da in diesem Falle Knochenbau und Gesichtsbildung nicht zusammenpaßten. Nach diesem Experimente konnte, im Verein mit anderen durch die Fundstelle

selbst gelieferten Beweisen, die Echtheit der Gebeine Bachs nicht mehr bezweifelt werden, die nunmehr in der restaurierten Johanniskirche eine würdige Grabstätte fanden. Zugleich wurde eine schöne und lebenswahre Bachbüste gewonnen, die, abgesehen von ihrer Entstehungsart, auch an sich ein wertvolles Kunstwerk darstellt.

Johann Sebastian Bach hat die protestantische Kirchenmusik auf ihren Gipfelpunkt und zur künstlerischen Vollendung geführt. Vor allem steht er in der Behandlung des Kirchenliedes unerreicht da für alle Zeiten. Sein vierstimmiger Choralsatz, in dem jede einzelne Stimme ihre eigene schöne Melodie singt, und dessen reiche und farbenprächtige Harmonien die Stimmung des Liedes zuweilen so wunderbar malen, bilden das Höchste, was in dieser Art geleistet werden kann. Und mit welch unendlicher Phantasie hat Bach den Choral zu größeren Kunstgebilden erweitert in seinen Orgel- und in seinen Vokalkompositionen! Die Melodie des Kirchenliedes geht bei ihm nicht nur im reichsten Gewande niederländischer Polyphonie einher, sie zieht auch alles an sich, was die romanische Kunst Schönes und Großes geschaffen hat. So erweitert sich der Bachsche Choral zur Kantate; und die Kantate selbst stellt sich bei Bach immer wieder in neuer Form dar. Denn der Meister läßt sich niemals am Typischen genügen. Bei jedem Werke schafft er sich die Form von neuem aus dem Sinn und der Bedeutung des behandelten Stoffes heraus. Er kennt alle überlieferten Formen und meistert sie alle. Er braucht sie nicht zu durchbrechen, sie dienen ihm, sie fügen sich seinem Willen, erhalten erst den eigentlichen Lebensodem von seinem Genius. Sologesang, Chor und Orchester vereinigen sich in seinen Kantaten zu musikalischen Gebilden, wie sie vor ihm noch keiner geschaffen hat. Durch den wunderbaren Harmoniereichtum seiner Setzweise, oftmals auch durch selbständige und eigenartige Verwendung der Instrumente weiß er koloristische Wirkungen hervorzuzaubern, die unsere Modernen teilweise erst wieder entdecken mußten; und niemals steht irgendein Effekt um seiner selbst willen da, sondern jede Wendung ist ein unmittelbarer Ausfluß der Idee des Kunstwerkes, die auch die kleinsten Einzelheiten und Nebenzüge mit ihrem Geiste erfüllt und belebt. Formalistisch starr und im höchsten Grade objektiv mögen viele seiner Sätze nach einem ersten flüchtigen Eindruck erscheinen, und die Oberflächlichkeit hat deshalb Bachs künstlerisches Schaffen von jeher und bis auf den heutigen Tag mit den schnell geprägten Schlagwörtern „gelehrte Musik“ oder „musikalische Rechenexempel“ leicht abtun zu können geglaubt; aber wenn man diese scheinbar so starren Sätze — die Starrheit liegt manchmal auch in mißverstandenem, „allzuklassischem“ Vortrage — näher betrachtet, wenn man hineinhört und sich mit Liebe darein versenkt, so beginnt alles zu leben und überall eine mächtige Kraft sich zu regen, aber eine durchaus individuelle Kraft, eine lebendige Persönlichkeit. Und da spüren wir dann plötzlich den Hauch unserer eigenen Zeit, die sich



Bach-Büste.

Von Karl Seffner über Bachs Schädel modelliert.
Mit Genehmigung der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig.

freizumachen sucht von alten, bindenden Formeln, um sich stolz auf das eigene Ich zu stellen, und wir erkennen in dem Künstler den Vorläufer dieser Zeit. Wohl halten ihn die alten Formen noch machtvoll in ihrem Banne, noch bestimmen sie zum Teil die äußere Gestalt seines Werkes; aber seinen Geist vermögen sie nicht mehr zu fesseln, der waltet frei von den Schranken der Zeit und grüßt die ferne Zukunft. Und so sind denn

auch Bachs kirchliche Werke auf dem Höhepunkt seines Schaffens, obgleich sie selbst den künstlerischen Gipfelpunkt der Kultur der Reformation und der Blütezeit des Protestantismus bilden, doch nicht mehr eigentlich protestantische oder gar konfessionell protestantische Werke, ebensowenig wie Raffaels Madonnen konfessionell katholisch sind, sondern es sind Kunstwerke schlechtweg, deren Bedeutung den engen Rahmen der Konfession, der sie entsprossen, überschreiten und der ganzen Menschheit angehören. Daß aber der persönliche individuelle Glaube des Komponisten überall in unzähligen Symbolen durchschimmert, das verleiht ihnen ihre innere Wärme und den zarten Schimmer von Romantik, der sich dem aufmerksamen Hörer gar bald wie eine leise, geheimnisvolle Melodie aus diesen scheinbar so strengen Tonsätzen enthüllt, aus dem einfachsten Klavierpräludium wie aus dem gewaltigsten Massenchor.

Nochmals erweitert sich die Form. Die Kantate wächst zu noch größeren Gebilden aus. Sechs Kantaten, deren Text das Weihnachtsevangelium behandeln, und die ursprünglich (1734) für den Gottesdienst am ersten, zweiten und dritten Weihnachtsfeiertage, am Neujahrstag, am Sonntag nach Neujahr und am sogenannten Hohneujahrs-(Dreikönigs-)Tag geschrieben sind, geben zusammen das Weihnachtsoratorium. Obgleich diese sechs Stücke textlich im Zusammenhang stehen, bilden sie doch kein eigentliches Oratorium, da der dramatische Aufbau und die Steigerung fehlen. Es sind nur schöne Einzelbilder. Aber auch die großartigsten kirchlichen Schöpfungen Bachs, die Johannes- und die Matthäuspassion sowie die H moll-Messe, können gewissermaßen als Kantatenketten aufgefaßt werden. Hier hat Bach das Höchste geleistet: aber gerade in diesen Schöpfungen geht er nicht nur über die Schranken der Konfession, sondern auch über die der Kirche und des Gottesdienstes hinaus. Es sind die grandiosesten Tongemälde christlicher Kunst, aber völlig losgelöst von irgendwelchen „praktischen" kirchlichen Schranken.

Die Johannespassion ist wahrscheinlich in der letzten Köthener Zeit und schon mit Rücksicht auf das Leipziger Kantorat entstanden. Sie wurde später (1727) umgearbeitet. Bach scheint sich den Text nach dem Evangelium selbst zurechtgelegt zu haben. Für die lyrischen Stellen (Arien) und sonstigen oratorischen Zutaten im Madrigalenstil griff er auf die Passionsdichtung von Brockes zurück. — Die Matthäuspassion wurde am Karfreitag 1729 in Leipzig zum ersten Male aufgeführt. Auch sie ist später (1740) nochmals umgearbeitet. Die Dichtung — insofern sie nicht dem Evangelientext selbst entnommen ist — verfaßte Picander. Die Matthäuspassion ist nicht nur umfangreicher, sondern auch musikalisch in jeder Beziehung großartiger angelegt als die Johannespassion. Der Meister hat hier alle bis dahin geschaffenen Formen, von dem einfachen, noch an den alten Lektionston erinnernden Rezitativ bis zur komplizierten Arie, vom schlichten vierstimmigen Kirchenlied bis zu den künstlichsten Choralbearbeitungen und den gewaltigen in Doppelchören einherbrausenden Massengesängen, zur Verherrlichung der Leidensgeschichte herangezogen und homophone wie polyphone Satzweise mit gleicher Genialität seinen Zwecken dienstbar gemacht. Jedes dieser verschiedenen Formgebilde aber steht immer an seinem

richtigen Platz, so daß der ganze Riesenbau wunderbar übersichtlich und überaus klar gegliedert erscheint. Wo das Bibelwort selbst in Aktion tritt, sucht Bach nur durch erhabene Einfachheit zu wirken. Um die Würde des heiligen Textes zu wahren, greift er hier bewußt auf altertümliche Formen zurück. Die Reden des Evangeliums und der Soliloquenten sind denkbar einfach gehalten. Sie gleichen den Reden der Soliloquenten in der Matthäuspassion von Schütz, nur entfernen sie sich noch mehr vom Choralton, sind freier deklamiert und nähern sich mehr dem eigentlichen Rezitativ. Sie sind auch nicht mehr unbegleitet, sondern werden nach Art des Seccorezitativs durch einzelne (Klavier-) Akkorde gestützt. Von den Seccorezitativen der Oper aber unterscheidet sie die größere Würde und die besonders in einzelnen schönen und charakteristischen Melismen zutage tretende tiefe Innigkeit. Die Reden Christi, die eine besonders weiche melodische Linienführung zeigen, werden von flimmernden Geigentönen „wie von einem Heiligenschein" umgeben. Dieser Heiligenschein erlischt bei Christi Worten: „Eli, lama asabthani!" Auch für die turbae können wir bei Schütz die Vorbilder Bachs finden. Es herrscht aber bei Bach eine freiere Bewegung als bei seinem Vorgänger, die Massen erscheinen flüssiger und lebendiger; doch auch bei Bach bewundern wir die gedrungene Kürze und die Schlagkraft dieser Chorsätze. Es sind wahre Musterbeispiele dramatischer Chöre. Läßt so der Komponist in der musikalischen Behandlung des Bibelwortes in sinniger Weise immer noch gewissermaßen die alten liturgischen Formen durchschimmern, so wendet er bei dem Teil des Textes, der freie Erfindung des Dichters ist, ebenso konsequent den neuen oratorischen Stil an. Dadurch sind die beiden Grundbestandteile des ganzen Passionswerkes trefflich charakterisiert und klar auseinander gehalten. Die Sologesänge erscheinen als Arien und Duette. Die Arien leitet Bach meistens durch ein vollbegleitetes Rezitativ (recitativo accompagnato) ein, wie es auch in der Oper gebräuchlich war. Dieses oratorische Rezitativ gestaltete sich ihm fast immer zu einem prächtigen Arioso, und einige dieser Einleitungssätze (wie z. B. „Ach, Golgatha, unseliges Golgatha", oder: „Am Abend, da es kühle ward"), deren wundervolle Melodik durch reichbewegte Instrumentalbegleitung unterstützt wird, gehören zu den allerschönsten Stellen der Passion. Infolge ihrer freieren Gestaltung, die sie vorzüglich zum Ausdruck des innigsten, persönlichsten Empfindens befähigen, stehen diese Stücke dem unmittelbaren Verständnis des modernen Hörers näher als die Arien, denen sie als Einleitung dienen. Aber auch unter den Arien selbst finden sich herrliche Stücke, wie „Gebt mir meinen Jesum wieder" oder „Erbarme dich, mein Gott". Die eigentlichen oratorischen Chöre reflektierenden Inhaltes sind ungemein reich und großartig ausgestaltet, meistens doppelchörig und mit höchster kontrapunktischer Kunst gesetzt. Zu ihnen tritt dann in den Momenten höchster musikalischer und poetischer Steigerung noch der Choral. Dieser ist zu Bachs Zeiten nicht mehr das von der Kirche aufgenommene Volkslied, wie zur Zeit der Reformation, sondern ist bereits zum eigentlichen Kirchenlied geworden; das Gesangbuch ist neben



Johann Sebastian Bach.
Aquarellierte Bleistiftzeichnung eines unbekannten Meisters im Besitze des Herrn E. Bormann in Leipzig.

der Bibel das Haupterbauungsbuch der protestantischen Christen, und die Choralmelodie erscheint als ein heiliges Symbol des Glaubens. In dieser kirchlich symbolischen Weise verwendet Bach den Choral und erreicht damit wahrhaft ergreifende Wirkungen, ob er ihn in schlichtem, vierstimmigem Satze, gleichsam als idealen Gemeindegesang ertönen läßt, wie bei Christi Verscheiden die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden", oder ob er ihn zu den gewaltigen Doppelchören gleichsam als die Enthüllung des letzten Urgrundes hinzutreten läßt, wie zu der grandiosen Einleitungsklage der Tochter Zion das alte „O Lamm Gottes unschuldig". Der Choral als Symbol des Glaubens durchflicht das Ganze. Viele der mächtigsten und schönsten Nummern der Passion sind formell als Choralbearbeitungen aufzufassen, wie die meisten großen Kantaten Bachs. Wie die Textdichtung in der Passion überall auf das Bibelwort Bezug nimmt und daran anknüpft, so bezieht sich in der Passionsmusik alles auf den Choral; er bildet das ideale Band des Ganzen, das den gewaltigen und vielgestaltigen Wunderbau zur idealen Einheit eines völlig in sich abgeschlossenen Kunstwerkes zusammenfaßt. — Die wunderbar feinsinnige und tiefpoetische Art, wie Bach den Choral in der Passionsmusik verwendet, muß unmittelbar packen. Damit stützt er sich auf ein durchaus volkstümliches Element, das er in genialster Weise in die Regionen höchster Kunst emporhebt, ohne daß es das Geringste von seiner Verständlichkeit und tiefergreifenden Macht einbüßt. Ob die Gemeinde zu Bachs Zeit die Choräle selbst mitgesungen hat, wissen wir nicht. Es ist auch belanglos; sie bilden, selbst wenn sich die Gemeinde, wie heute, nur als Zuhörer verhält, doch das geistige Band zwischen dem geschilderten tiefheiligen Vorgang und der von ihm ergriffenen Menge. — Durchaus volkstümlich zeigt sich Bach auch in der Erfindung seiner Motive. Sie sind niemals banal, aber sie prägen sich in ihren charakteristischen Wendungen auch dem ungeschulten Hörer leicht ein und sind vollständig deutsch. Zugleich bilden diese Motive stets den prägnantesten Ausdruck der Stimmung, der Idee, des besonderen Gedankens, daraus sie hervorgegangen sind. Ja, es mutet uns ganz modern an, wenn wir sehen, wie Bach einzelne Wendungen und Motive gleichsam zu Symbolen für bestimmte Begriffe stempelt und sie als solche nicht nur in einer, sondern in beiden Passionen verwendet; denn hierin liegt schon der Keim unseres heutigen Leitmotivs. Hermann Kretzschmar hat eine solche Wendung (Verbindung von Synkope und Quartschritt) für den Begriff des Kreuzigens in beiden Passionen nachgewiesen. —

Ein merkwürdiges Gegenstück zur Matthäuspassion ist die H moll-Messe. Sie besteht aus den fünf Hauptteilen, die das sogenannte Ordinarium der katholischen Messe bilden, dem Kyrie, dem Gloria, dem Credo, dem Sanctus, und dem Agnus dei. Die H moll-Messe ist vielleicht die abgeklärteste Schöpfung Bachs und die erhabenste. Man hat sich gewundert, daß der glaubenstreue und eifrige Protestant die Messe, das liturgische Hauptstück des katholischen Kultes, in so großartiger und in so inniger Weise zu vertonen vermochte, daß er alle seine Kraft daran setzte, gerade hier etwas Außergewöhnliches zu leisten. Man hat sogar aus dem Umstand, daß Bach die beiden ersten Teile der Messe im Jahre 1733 an den Kurfürsten nach Dresden sandte, mit der Bitte, ihm „ein Prädikat von Dero Hofkapelle konferieren zu wollen", geschlossen, der Meister sei bei der Schöpfung dieses „katholischen" Werkes von einer gewissen Liebedienerei nicht frei gewesen. Daß dieser häßliche Verdacht ganz unbegründet ist, muß jeden Unbefangenen das Werk selbst lehren, das durch und durch erhaben und in höchster Selbstherrlichkeit dasteht. Das sind wahrlich nicht die Töne, mit denen Hofschranzen Fürsten schmeichelnd zu nahen pflegen. Und wenn Bach sein Kyrie und sein Gloria zu dem gedachten Zwecke nach Dresden sandte, so geschah es deshalb, weil er sich bewußt war, daß er damit sein Bestes gab. Daß aber Bach auf den Text der Messe hingelenkt wurde, ist darum nicht verwunderlich, weil sich einzelne Teile der katholischen Messe auch im protestantischen Gottesdienst in Leipzig erhalten hatten. Übrigens hat Bach auch in dieser Komposition seine echt protestantische Natur nicht verleugnet. Die Eindringlichkeit, mit der er den Messetext in seine Tonsprache übersetzt, die durchaus individuelle Art, wie er ihn erfaßt, und

wie er sich in das einzelne Wort versenkt, es durch Töne auslegt und stets wieder von einer neuen Seite beleuchtet, ist echt protestantisch. Vor allem aber darf man nicht vergessen, daß Bach den Messetext in erster Linie weder als Protestant noch als Katholik, sondern als Künstler betrachtet. Wohl wurzelt Bachs erhabene Kunst fest und treu im Boden des Protestantismus, aber auf ihrem Gipfelpunkte steht sie hoch erhaben über allen konfessionellen und sonstigen Schranken. Wer will von Michelangelos Schildereien der Sixtinadecke oder von Raffaels Stanzen behaupten, sie seien „katholisch"? Auf solchen Höhen gilt nur noch das Allgemein-Menschliche; hier dient die Kunst nicht mehr einem bestimmten Zwecke, hier ist sie Selbstherrscherin und sich selbst Zweck. Und darin liegt ja gerade die Größe und die Bedeutung Bachs, daß in ihm der Künstler erwachte, daß in seinen erhabensten Werken, die noch im Dienste der Kirche entstanden, der Künstler über die Kirche hinausgriff. Wir sehen hier gleichsam leibhaftig vor uns, wie aus dem Schoße der Kirche und des Kultes die freie Kunst geboren wird; die freie Kunst, die in unserm Jahrhundert, losgelöst von allen beengenden Fesseln und Schranken, ihre höchsten Triumphe feiern sollte.

Johann Sebastian Bach ist auf der Höhe seines Kunstschaffens über die Grenzen der eigentlichen rituellen Kirchenmusik weit hinausgegangen und hat sich mit seinen erhabensten Werken in jene freien Höhen emporgeschwungen, wo der Künstlergeist sich seine Welt nach seinem eigenen Bilde schafft. Damit ist er aber auch über die Schranken seiner Zeit hinausgeschritten, die gerade den großzügigen Charakter seiner Kunst nicht zu fassen und in ihre geheimnisvollen Tiefen nicht einzudringen vermochte. Die Barockzeit, die von der Renaissance zwar nicht mehr die schlichte Größe, aber doch leidenschaftlichen Schwung und ein starkes, wenn auch etwas übertriebenes Ausdrucksvermögen geerbt hatte, war schon zu Bachs Lebzeiten in Frankreich in das zierlich tändelnde Rokoko und in Deutschland in dessen nüchtern-spießbürgerliche Kopie, den Zopf, übergegangen. Unter diesen Umständen konnten die Werke des Leipziger Thomaskantors, der auch weder die Fähigkeit noch die Neigung besaß, sich und seine Kunst gehörig in Szene zu setzen, keine weite Verbreitung finden und waren, als er starb, sozusagen schon unmodern, obgleich sie eigentlich niemals in der Mode gewesen waren. An der Thomasschule in Leipzig wurden einzelne seiner Motetten und Kantaten noch gesungen, aber die größeren Werke verschwanden sogar am Orte seiner Wirksamkeit und gerieten gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit. Das populärste Passionswerk bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein war „Der Tod Jesu" von Carl Heinrich Graun. Die Zeit mußte an die Riesengestalt Bachs erst heranwachsen, sie mußte ihn, der mit Siebenmeilenstiefeln vorausgeeilt und den Blicken der Mitwelt entschwunden war, erst wieder einholen. So war es erst dem neunzehnten Jahrhundert beschieden, die Schätze zu heben, die dieser gewaltige Genius seiner Nation und der ganzen Menschheit hinterlassen hatte. Wohl hatte Mozart auf seiner letzten Reise in Leipzig Bachsche Motetten mit höchster Bewunderung studiert, und die Früchte dieses Studiums traten in der Zauberflöte zutage, wohl schätzte Beethoven das Wohltempe-

rierte Klavier seit seiner Jugend und lebte sich in seinen reiferen Jahren auch in die größeren Werke Bachs ein — sein Ausruf: „Nicht Bach, Meer sollte er heißen!" ist allbekannt — aber wenn so auch ein Genius den anderen grüßte, Bach hat doch auf die Kunst seines eigenen Jahrhunderts eigentlich gar keinen Einfluß ausgeübt. Erst am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts begann die Saat leise zu sprossen. Ein paar altmodische Kantoren beschäftigten sich mit der Kunst der großen Kontrapunktisten und Fugensetzer mehr mit gelehrtem Eifer als aus künstlerischer Begeisterung, aber sie hielten das Interesse an den außergewöhnlichen Meisterwerken rege, wenn dieses Interesse auch mehr ein äußerlich formelles als ein lebendig künstlerisches sein mochte. Auf ähnlicher Grundlage mochte das Interesse Zelters für Bach beruhen. Zelter war Leiter des von ihm begründeten königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Seine hohe Verehrung für Bach wurde indessen dadurch für die Allgemeinheit fruchtbar, daß er sie auf seinen Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy übertrug. Dieser veranstaltete mit dem frohen Wagemut der Jugend in der Berliner Singakademie am 12. März 1829 die erste Aufführung der Matthäuspassion nach Bachs Tode. Damit war das Eis gebrochen. Zum ersten Male nach langem Schlummer konnte der Altmeister in seinem erhabensten Werke wieder zum Volke sprechen, und nun war der Boden für die Aufnahme dieses Werkes schon besser vorbereitet. Zwar allgemein verstanden wurde es auch jetzt noch nicht, aber es verschwand auch nicht wieder. Es konnte nicht mehr in Vergessenheit geraten, sondern bürgerte sich mehr und mehr ein und wurde im Verlaufe des Jahrhunderts wirklich zum Gemeingut des deutschen Volkes. Die mutige Tat des damals kaum zwanzigjährigen Mendelssohn, den alten Meister wieder zu Ehren zu bringen, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Kretzschmar hat vollständig recht, wenn er sagt: „Das Wiedererscheinen der Matthäuspassion bezeichnet einen der wichtigsten Wendepunkte in der neueren Musikgeschichte und eröffnet eine Periode der musikalischen Renaissance, in der wir noch mitten drin stehen." — Die H moll-Messe wurde zehn Jahre später als die Matthäuspassion durch Schelble in Frankfurt a. M. wieder zu neuem Leben erweckt. Seit 1859 veranstaltet der um die Wiederbelebung der großen Werke Bachs so unendlich verdiente Riedelsche Verein in Leipzig regelmäßig Aufführungen der ganzen Riesenmesse. Speziell zur Pflege Bachscher Musik haben sich in verschiedenen Städten (so in Berlin, Leipzig, Königsberg, London usw.) Bachvereine gegründet. Das schönste Monument hat die in Leipzig von den beiden Härtel, Moritz Hauptmann, Karl Ferdinand Becker, Otto Jahn und Robert Schumann gegründete Bachgesellschaft dem Meister durch die große kritische Gesamtausgabe seiner Werke errichtet, die in den Jahren 1851—1900 erschien. Eine eingehende und gewissenhafte Biographie des Meisters schrieb Philipp Spitta

(2 Bände, 1873 und 1880). An neueren wertvollen Werken über Bach schließen sich ihr an J. S. Bach (1906) und L'esthétique de J. S. Bach (1907) von André Pirro sowie Jean Sébastian Bach, Le musicien-poète (1905) von Albert Schweitzer.

Händels Oratorien. — In den erhabensten Meisterwerken Bachs war die protestantische Kirchenmusik auf jenem Gipfelpunkte angelangt, wo das aus dem Geiste der Kirche und den Bedürfnissen des Gottesdienstes hervorgegangene Kunstwerk sich vom Kultus scheidet, um fortan sein eigenes, selbständiges Leben zu führen. Dessenungeachtet waren aber Bachs Passionen, seine H moll-Messe, seine großen Kantaten, obgleich ihnen im künstlerischen Sinne völlig selbständige Bedeutung zugesprochen werden muß, doch immer noch Kirchenmusik im eigentlichen Sinne des Wortes. Diese Musik war in erster Linie zur Verherrlichung des Gottesdienstes und zur Erbauung der Gemeinde geschaffen. Religion und Kunst reichten sich in diesen Werken die Hand und durchdrangen sich gegenseitig. Dabei bestand ein so schönes Gleichgewicht zwischen diesen beiden Faktoren, daß wir kaum entscheiden können, ob z. B. die Matthäuspassion als ein Werk der religiösen oder als ein solches der künstlerischen Erbauung größere Bedeutung habe. Diese Schöpfungen gleichen in dieser Beziehung jenen wundervollen Altarbildern der größten Meister der italienischen Renaissance, in denen sich ebenfalls Kunst und Kultus zu einer untrennbaren Einheit verbunden haben, die zugleich und in gleichem Maße Andachtsbilder und freie Kunstwerke sind. Auch in rein formeller Beziehung mischen sich in diesen musikalischen Andachtsbildern, geradeso wie in jenen malerischen, die Formen der alten, strengen, hieratischen (aus den Kultusformen hervorgegangenen) und die der modernen, individuellen, weltlichen Kunst in schönem Gleichmaß. Wie in den Altarbildern der Frührenaissance die strengen (von der Kirche geforderten) architektonischen Formen noch durchschimmern, dabei aber von der lebendigen, freieren Bewegung der modernen Zeit, wie sie das Auge des weltlichen Künstlers erschaute, umhüllt und kunstreich verhehlt werden, so zeigen auch die Grundlinien von Bachs Kompositionen die strengen hieratischen Formen der Kirchenmusik, jedoch überall gemildert, belebt, umblüht von den neuen Kunstformen, die nicht mehr Kinder der Kirche, sondern der Welt (der Oper) sind. Da nun aber der Geist des Individualismus, wie wir aus all unseren bisherigen Betrachtungen ersehen haben, in der modernen Kunstentwicklung stetig fortschreitet und im Wachsen begriffen ist, so muß nach jenem Stadium des Gleichgewichtes bald ein neuer Zustand eintreten, wo sich der Schwerpunkt wieder verschiebt und zwar in der Richtung des freien Individualismus, der Weltlichkeit, wenn man so sagen will, so daß das eben beschriebene Gleichgewicht — das stets nur einen flüchtigen Durch-

gangspunkt in der allgemeinen Kunstentwicklung darstellt — wiederum aufgehoben erscheint. Das expressive Element beginnt zu überwiegen, das Individuelle wird stärker betont als das Typische. An Stelle des ruhigen, stillen aber innigen Ausdrucks tritt vielfach die starke äußere Bewegung; eine äußerliche Kraft- und Prachtentfaltung nimmt überhand. Noch wählt der Künstler mit Vorliebe religiöse Stoffe, aber es sind weniger die Gegenstände direkter Andacht und Anbetung, als vielmehr die Vorgänge der heiligen Geschichte, die wundervolle Vorwürfe zu leidenschaftlichen und lebensvollen Szenen bieten. Und es ist auch nicht mehr das religiöse Bedürfnis, das den Künstler in erster Linie zur Schöpfung seines Werkes antreibt, sondern das künstlerische Interesse am Stoffe. So wandelt sich allmählich das Andachtsbild zum bloßen religiösen Bild und schließlich zum einfachen biblischen Bild, d. h. zu einem durchaus weltlichen Kunstwerke, dessen Stoff zufällig der biblischen Geschichte entnommen ist. In der Geschichte der italienischen Malerei bezeichnet das Emporkommen der venezianischen Schule nach der römischen diesen Entwicklungsprozeß recht deutlich; und unter den Meistern dieser Schule ist es besonders wieder Paolo Veronese, der große Epiker des Pinsels, dessen figurenreiche biblische Historien als Beispiele der angedeuteten Verschiebung des Schwerpunktes im religiösen Bilde dienen können, in das er die ganze Weltfreude seiner Zeit und allen Glanz der lebensfrohen Lagunenstadt hineintrug. Einen ganz ähnlichen Standpunkt in der Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik in der Richtung nach der Weltlichkeit hin nimmt Bachs Zeitgenosse, der zweite Großmeister der deutschen religiösen Musik ein: Georg Friedrich Händel. Auch er liebt die starke Expression, die große äußere Bewegung, Glanz- und Prachtentfaltung. Seine großen Oratorien sind nicht mehr mit Rücksicht auf den Kult erfunden — es sind keine Andachtsbilder mehr — sondern biblische Dramen oder Epen, und sie dienen, trotz allem Glaubenseifer und aller Glaubensfreudigkeit ihres Schöpfers, vorwiegend der künsterischen Erbauung. Er hat deshalb auch, und nicht nur weil er selber der größte Opernkomponist seiner Zeit war, viel mehr vom Stil der weltlichen italienischen Oper in seine Oratorien aufgenommen und aufnehmen können als Bach. Auch kleidet er die Gestalten der heiligen Schrift gern in die Prachtgewänder seines eigenen Jahrhunderts — wie Paolo Veronese — und läßt sie in ihren Arien wie in ihren mächtigen Volkschören die Gefühle der eigenen Zeit aussprechen. Sogar die besondere Mode der Zeit klingt an, ganz wie in den Bildern des Veronese. In seinen gewaltigsten Werken aber, vor allem in seinem „Messias", schwingt er sich zu einer geistigen Höhe empor, die der farbenfrohe venezianische Maler-Epiker niemals zu erreichen vermochte. Der Vergleich, der nur die Stellung der Händelschen Oratorien zu Kirche und Kult und den Vorgang der Ablösung des Kunstwerkes von seinem ursprünglichen Mutter-

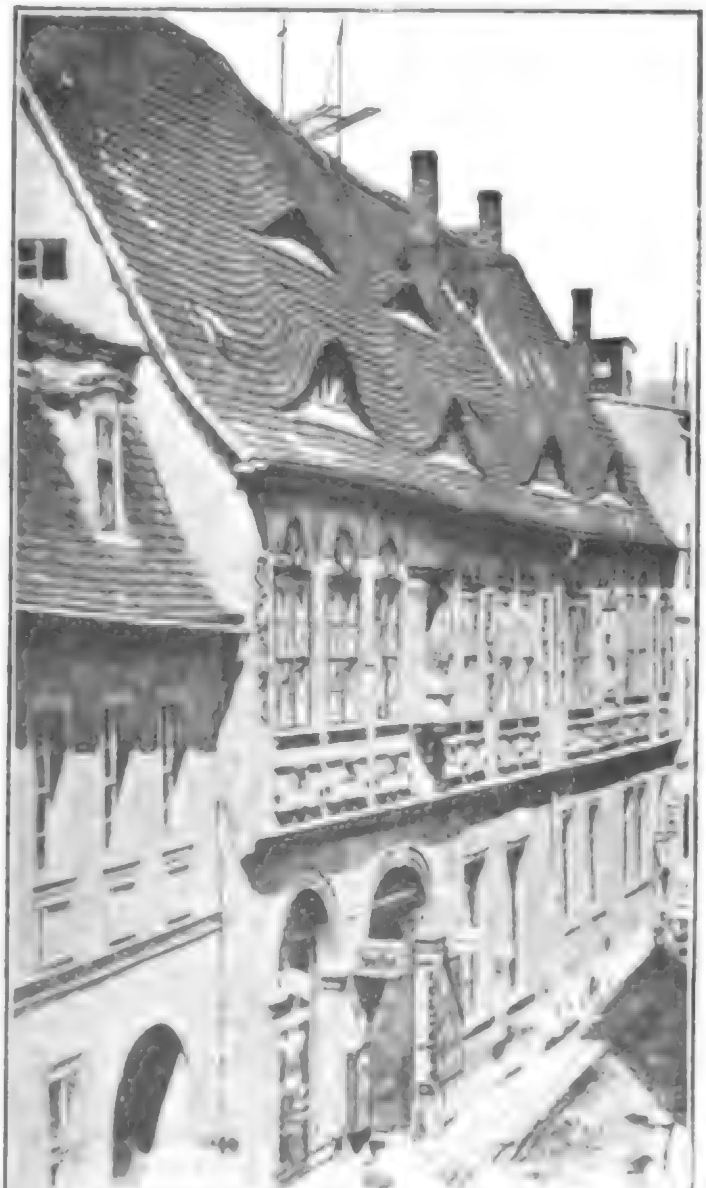


George Frideric Handel

Georg Friedr. Händel.
Nach dem Gemälde von Hudson.
Aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

boden verdeutlichen soll, ist demnach wie jeder Vergleich ungenau und einseitig.

Georg Friedrich Händel, dessen Wirksamkeit als Opernkomponist wir schon betrachtet haben (vgl. S. 83), ist, wie sein Zeitgenosse Bach, von der strengen Kirchenmusik ausgegangen; aber er ist nicht, wie jener, in einem eigentlichen Kantorenmilieu aufgewachsen. Auch er hatte den glaubensfrohen Protestantismus von seinen Vorfahren ererbt. Sein Großvater, ein Kupferschmied, hatte Breslau um seines Glaubens willen verlassen müssen und war nach Halle übergesiedelt. Sein Vater, der es als Barbier und Wundarzt zu einem gewissen Wohlstand gebracht hatte, war kurfürstlich-sächsischer und brandenburgischer geheimer Kammerdiener und Leibchirurgus. In seinem dreiundsechzigsten Jahre heiratete er in zweiter Ehe die Tochter des Pfarrers von Giebichenstein, Dorothea Taust. Aus diesem Ehebündnis ging Georg Friedrich Händel hervor, der am 23. Februar 1685 das Licht der Welt erblickte. Wie von vielen hervorragenden Musikern, so wird auch von Händel berichtet, daß sich sein Talent frühzeitig bemerkbar gemacht habe. Der Vater sah die musikalischen Exerzitien des Knaben nicht gern. Er ließ seinem Sohne eine gute Erziehung geben und wollte nach gut bürgerlichen Begriffen „was Rechtes" aus ihm machen, jedenfalls aber keinen Musikanten. Erst als gelegentlich einer Reise nach Weißenfels der dortige Fürst den Knaben auf der Orgel spielen hörte und den Vater ermahnte, das außergewöhnliche Talent seines Kindes nicht verkümmern zu lassen, willigte dieser endlich ein, wenigstens für geregelten musikalischen Unterricht zu sorgen. Der Organist an der Kirche Unserer lieben Frauen, Friedrich Wilhelm Zachau (vgl. S. 163), ward Händels Lehrer. Zachau gehörte der norddeutschen Organistenschule an. Er war kein genialer Künstler, aber ein tüchtiger Musiker, der sich von Einseitigkeit frei hielt und seinen Schüler, wie ein Heft von Händel während seiner Lehrzeit selbst abgeschriebener Musterbeispiele erweist, auch mit den Arbeiten der besten zeitgenössischen Komponisten bekannt machte. Bei diesem Lehrer legte Händel das solide Fundament zu


Händels Geburtshaus in Halle a. S.

seinem künstlerischen Schaffen und ward „stark in Fugen und Kontrapunkten“. Der Meister hat auch in späteren Jahren stets mit Anhänglichkeit und Pietät seines Lehrers gedacht. Aber vor dieser Zeit, schon als elfjähriger Knabe, feierte Händel am Berliner Hof Triumphe. Man bewunderte sein Klavier- und Generalbaßspiel. Er traf dort zum ersten Male mit den beiden italienischen Komponisten Ariosti und Buononcini zusammen, denen er später in London wieder begegnen sollte. Der Kurfürst hätte den jungen Händel am liebsten gleich in seine Dienste genommen, er stellte auch ein Stipendium zu einer Reise nach Italien in Aussicht. Aber der Vater wollte davon nichts wissen. Er hatte dem Knaben gestattet, Musik zu treiben, aber Berufsmusiker sollte er nicht werden, vielmehr nach Absolvierung des Gymnasiums die juristische Laufbahn einschlagen. Der Sohn ehrte den Willen des Vaters; auch als dieser bereits im folgenden Jahre starb, besuchte er das Gymnasium weiter bis zum Jahre 1702 und begann darauf seine juristischen Studien an der Universität Halle. Im gleichen Jahre jedoch erhielt er die Stelle eines Organisten an der reformierten Schloß- und Domkirche, vorläufig auf ein Jahr, nachdem er den früheren Inhaber dieses Postens, der dem Trunke ergeben war und deshalb entlassen werden mußte, schon zeitweilig vertreten hatte. Der liederliche Vorgänger hatte die Notenbestände des Kirchenchors größtenteils zu Gelde gemacht und verjubelt. So mußte Händel, um die nötige Musik für den Gottesdienst zu beschaffen, selber fleißig komponieren. Auf diese Weise wurde er mehr und mehr von den juristischen Studien abgelenkt und schließlich völlig zur Musik hinübergezogen, der er sich nun auch ganz zu widmen beschloß. Doch fühlte er wohl, daß er zu Hause nicht zum Künstler ausreifen könne, und zog darum schon nach Ablauf des Jahres in die Welt hinaus, um zu lernen. Hamburg mit seinem regen Musikleben und seiner blühenden Oper lockte ihn. Denn Händel war kein grüblerischer Geist wie Bach, der sich still in sein Inneres versenkte und gleichsam die Umwelt in sich hineinzog; er brauchte äußere Anregung, ein Feld, wo er sich stark und kräftig betätigen konnte, er mußte sich in den vollen Lebensstrom stürzen. Und wo floß dieser damals reicher als in der Oper, die nicht trauliches Sinnen und Träumen oder fromme Einkehr in sich selbst schildern, sondern Taten darstellen wollte, das Leben mit all seinen Kämpfen, den Helden in Sieg und Untergang! Wir haben Händel bereits (S. 82) nach Hamburg begleitet und von da nach Italien, wo er mit den größten Meistern seiner Zeit in Berührung kam. Wie mußte diesen Feuergeist die neue, die moderne Kunst reizen, wie sie in Italien im monodischen Stil zutage trat! Mit Fleiß und Eifer eignete er sich diese Kunst an, die ihm, dem Dramatiker, tausend neue Ausdrucksmittel an die Hand gab. Er reifte zu einer mächtigen Künstlerpersönlichkeit heran, und als sich ihm in London als Leiter der Oper ein ausgedehntes und reiches Wirkungsfeld eröffnete, schuf er dramatische Meisterwerke, die alle Arbeiten seiner Gegner und seiner Mitstrebenden in den Schatten stellten. Wir haben aber auch gesehen, wie das fingergewandte Handwerk und ein aufgeblasenes Virtuosentum dem Meister die Wege zu verlegen und seine künstlerischen Absichten zu vereiteln suchte, wie ein im Modegeschmack befangenes und parteiwütiges Publikum, das den Kunstgenuß fast als Sport betrieb, bald für bald wider ihn Partei nahm, und wie sich unsinnige Kämpfe erhoben, die seine Gesundheit untergruben und ihn zu verschiedenen Malen an den Rand des wirtschaftlichen Ruins brachten. Wiewohl sich Händel äußerlich in der hergebrachten Schablone der italienischen Oper bewegte, war er seiner Zeit doch weit vorausgeeilt. Seine Kunst, die von aller Welt bewundert und bekrittelt wurde, ja zeitweise zur Parteiparole geworden war, wurde ihrem innersten Wesen nach doch nur von Wenigen verstanden. Die Menge hing an der alten Schablone, sie wollte nur Opern sehen, und Händel gab mehr als Opern. Die äußeren Mittel zur Gestaltung eines wirklichen musikalischen Dramas — worauf Händels Bestreben gerichtet war — konnten ihm Zeit und Publikum, für die er schrieb, noch nicht bieten; so sagte er im Jahre 1739 dem Theater, der Oper Valet und rettete das musikalische Drama ins Oratorium hinüber. Doch trat dieser Umschwung nicht plötzlich ein, als wäre Händel etwa eines Tages von der Oper zum Oratorium

übergegangen, vielmehr hat sich das Händelsche Oratorium in der langen Lebensarbeit des Meisters neben und mit der Oper allmählich zu jenem erhabenen Kunstbau ausgebildet, den wir noch heute als den Gipfelpunkt aller oratorischen Musik bewundern. Noch aus der Hamburger Zeit (1704) stammt die Johannespassion, deren oft recht geschmacklosen Text der Lizentiat Postel gedichtet hat. Das Werk läßt den zukünftigen Händel nur an wenigen Stellen vorausahnen; so in der Baßarie: „Erschüttre mit Krachen". — In Rom setzte er 1707 den 109. (Dixit Dominus) und den 112. Psalm (Laudate pueri Dominum) in Musik, von denen der letztere die Umarbeitung einer Jugendarbeit darstellt. Im ersteren zeigt sich schon der für Händels Stil so charakteristische Gegensatz der mächtigen, breit gehaltenen Unisonos und der kurzen Jubelmotive, die hineinschmettern. Im Jahre 1708 entstanden seine beiden ersten Oratorien. La resurrezione behandelt die Auferstehung Christi. Dem Stoffe nach würde sich dieses kleine Oratorium mehr den Passionsmusiken anreihen; es ist aber ganz im Stil der italienischen Oper gehalten und hat nur zwei unbedeutende Chöre aufzuweisen. Il trionfo del tempo e del desinganno (Der Sieg der Zeit und der Weisheit) ist ein Allegorienoratorium in der Art von Cavalieres Rappresentazione di anima e di corpo (vgl. S. 151). Es schildert den Kampf zwischen Wahrheit und Schein, Sittlichkeit und Sinnenlust, ist ebenfalls völlig im Opernstil gehalten und enthielt ursprünglich nur zwei kurze Chöre. Im Jahre 1737 hat Händel das Werk in London wieder aufgeführt und zwanzig Jahre später, am Ende seiner Laufbahn, hat er es noch einmal umgearbeitet. Der Text wurde ins Englische übersetzt und reicher mit Chorszenen ausgestattet. Da es sich nicht um eine biblische Historie handelte, so führte Händel das Werk dem englischen Publikum unter der Bezeichnung serenata vor. In Rom verkehrte Händel im Kreise der Akademie der Arkadier — in die später bekanntlich auch Goethe aufgenommen wurde — und befreundete sich mit Corelli und den beiden Scarlatti. Mit letzteren weilte er 1709 in Neapel. Hier schrieb er auf Anregung einer ebenfalls dem Kreise der römischen Arkadier nahestehenden spanischen Prinzessin die Kantate Acis, Galatea e Polifemo. Händel hat die Geschichte von der schönen Nymphe Galatea, die von dem tölpelhaften Riesen Polyphem mit Liebesanträgen verfolgt wird und ihren von dem Unhold getöteten Geliebten, den schönen Acis, in eine Quelle verwandelt, später in London nochmals komponiert und in dieses jüngere Werk die kleine dramatische Kantate teilweise aufgenommen. Schon in der Kantate ist die Gestalt des Polyphem ungemein grotesk gezeichnet. Das Riesige und Tölpelhafte in der Erscheinung der Kyklopen wird durch übermäßig weite Intervallschritte angedeutet, ein Mittel der Charakterisierung, das Händel von den italienischen Komponisten seiner Zeit übernommen und schon in den Arien des Lucifer in der Resurrezione angewandt hatte. Auch später, in der Zeit seiner höchsten Meisterschaft, verwandte er diese übermäßigen Intervalle, wenn auch nicht mehr in so grotesker Art, sondern aus dem feinsten künstlerischen Erwägen heraus, um Übermenschliches und Erhabenes anzudeuten. Mit Feuereifer hatte sich Händel in Italien auf die Oper geworfen und auf diesem Gebiete die größten Erfolge errungen. Als er im Jahre 1710 nach Hannover und bald darauf nach London übersiedelte, waren seine Bestrebungen natürlich vor allem anderen auch auf die Oper gerichtet, die ihm das größte und umfassendste Tätigkeitsfeld zu bieten schien. Er hatte sich die Kunst der Italiener vollständig zu eigen gemacht, war aber dabei dennoch ein echter Germane geblieben, und einen echt germanischen Zug seines künstlerischen Charakters bildete seine Vorliebe für reiche Vielstimmigkeit und große Chorwirkungen. Auch in der reicheren und selbständigeren Gestaltung der Instrumentation blieb er durchaus deutsch; während das italienische Orchester in Oper und Oratorium immer mehr zu der berüchtigten großen Gitarre herabsank und den Gesang nur noch notdürftig und in konventionellen Formen begleitete, suchte Händel sein Orchester immer voller und farbenprächtiger zu gestalten. Gerade diese Bestrebungen ließen sich aber in der italienischen Oper, die ja auch die Londoner Bühne völlig beherrschte, nur wenig fördern. Besonders der Chor, der Händel so

sehr ans Herz gewachsen war, hatte in der Arienoper keine Heimatstätte mehr. Es ist daher nur begreiflich, wenn Händel neben seiner Tätigkeit als Opernkomponist, aus rein künstlerischen Gründen und ganz abgesehen von seinem stark entwickelten persönlichen religiösen Sinn, immer wieder gern zu kirchlichen Kompositionen zurückkehrte, in denen er seine geliebten Chormassen frei entfalten und die erhabenen Ideen, die in seinem Geiste lebten, zur Darstellung bringen konnte. Die im Jahre 1716 zu Hannover geschriebene Passionsmusik nach der damals weit über Gebühr geschätzten Dichtung von Brockes (vgl. S. 150) zeigt manche feine Züge, doch sind die Chöre noch unbedeutend, und der schwülstige und oft recht geschmacklose Text wirkt störend; dagegen fand der Meister in den kirchlichen Werken, die er in England zu besonderen festlichen Anlässen schrieb, in seinen Tedeums und Anthems um so schönere Gelegenheit, seine herrlichen Chormassen zu entfalten. Das Tedeum (mit englischem Text) hat Händel fünfmal komponiert. Das erste (1713) ist das sogenannte Utrechter Tedeum, zur Feier des Friedensschlusses zu Utrecht geschrieben; aus den Jahren 1717 bis 1720 stammen drei weitere Tedeums (in B dur, A dur, D dur), die während Händels Aufenthalt beim Herzog von Chandos in Cannons Castle entstanden; das letzte ist das Dettinger Tedeum zur Feier des Sieges der verbündeten Engländer und Österreicher über die Franzosen bei Dettingen. Für das Utrechter Tedeum hatte sich Händel das noch heute in den englischen Kirchen gesungene Tedeum von Henry Purcell zum Vorbild genommen. In allen diesen Kompositionen, am erhabensten vielleicht im B dur-Tedeum, am sonnigsten, flottesten, wenn man so sagen darf, im Dettinger, wird der andächtige Dank und der freudige Jubel eines ganzen großen Volkes in überaus glänzender Weise veranschaulicht. Schon hier zeigt sich Händel als Meister jener wunderbaren Mischung, Gegenüberstellung und Ineinanderarbeitung von tiefreligiösen (kirchlichen) und volkstümlichen (jubelnden, festlichen) Motiven, wie sie jeder aus dem großen Hallelujah seines Messias kennt. Auch hier ist das Orchester mit souveräner Meisterschaft behandelt, es unterstützt nicht nur das festliche Gepränge mit dem Glanz der Instrumente, sondern nimmt auch selbständigen Anteil am Jubel und am Dankgebet. Unter Anthems — das Wort soll von Antihymne abgeleitet sein und erinnert damit an den alten antiphonen Kirchengesang, mit dem die Sache selbst jedoch keine Ähnlichkeit mehr hat — versteht man eine Art großer Kantaten für Soli, Chor, Orchester und Orgel, die sich seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im englischen Gottesdienste eingebürgert haben. Den Text bilden meistens Psalmen oder Bibelsprüche. Händel schrieb für den Gottesdienst in Cannons-Castle die 12 Chandos-Anthems, deren breit und mächtig angelegte Chöre teilweise als Vorstudien zu seinen späteren berühmtesten Oratorien, zu „Messias" und „Israel" angesehen werden können. Hierher gehört auch das Krönungsanthem, das Händel im Jahre 1728 zur Feier der Krönung Georgs II. schrieb und für deren Inszenesetzung ganz außerordentliche Vorbereitungen getroffen wurden. Ein eigenes Podium und eine besondere Orgel wurden dafür gebaut, und ein sechzehn Fuß langes Riesenfagott wurde konstruiert, das aber leider niemand blasen konnte. Das Krönungsanthem ist, dem speziellen festlichen Zweck entsprechend, viel pompöser instrumentiert als die Chandos-Anthems; das volkstümliche Element ist auch hier wieder überaus glücklich eingeführt, da Händel sich die Königskrönung als eine Feier dachte, an der die ganze Nation mit ihrem Jubel Anteil nehmen müsse. Im Jahre 1734 entstand das Trauungsanthem zur Vermählung der Prinzessin Anna, 1737 das Traueranthem auf den Tod der Königin Karoline, eine Art Requiem nach Worten der heiligen Schrift, dessen Musik ein milder, wehmütiger Hauch durchzieht.

So Großes Händel in seinen Psalmen, Tedeums und Anthems geleistet hat, so geben uns diese rein kirchlichen Werke doch noch nicht den ganzen Händel. Der gewaltige Dramatiker zeigt sich auch in ihnen; denn aus seinen Chören, die er in klar umschriebene Gruppen teilt und in scharfen Gegensätzen reden läßt, bildet er gleichsam dramatische Szenen. In

ihrem Jubel und Dank gegen Gott ist mehr dramatische Aktion als lyrische Betrachtung. Das Größte konnte Händel aber nur da leisten, wo er wirklich dramatische Stoffe zu behandeln hatte; und solche dramatische Stoffe boten ihm die biblischen Historien in viel mächtigerer Weise als die schablonenhaften italienischen Operntexte. In die Form des Oratoriums aber mußte er seine dramatischen Gebilde gießen, weil ihm die Oper keinen Raum dafür bot, deren ganzer äußerer Darstellungsapparat auf diese mächtige Art der Dramatik nicht eingerichtet war. Wir würden heute noch in Verlegenheit kommen, trotz aller Fortschritte der Bühnentechnik, wenn wir beispielsweise einmal einen Händelschen Chor wirklich auf dem Theater in Aktion setzen wollten. So mußte der Meister, um das Drama zu retten, auf den Bühnenapparat verzichten; und je mehr er sich von diesem Bühnenapparat loslöste, um so freier ward sein Geistesflug, zu um so lichteren Höhen stieg er empor. Zugleich stellte sich Händel mit seinen Oratorien auf volkstümlichen und nationalen Boden. In der Oper wurde italienisch gesungen, im Oratorium englisch. So sehen wir, wie seit dem Jahre 1720 jene Reihe dramatischer, biblischer Oratorien entsteht, die mit der „Esther" beginnt und mit dem „Jephtha" schließt, und deren höchsten Gipfelpunkt der „Messias" bezeichnet. Daneben schuf Händel noch einige Werke, die dem italienischen Allegorienoratorium verwandt sind; schließlich behandelte er auch mythologische Geschichten, wie sie der damaligen Oper als Stoff dienten, in der Form von Oratorien und wurde damit der Schöpfer des eigentlichen weltlichen Oratoriums, das in der Folgezeit, besonders aber im neunzehnten Jahrhundert, eifrige Pflege finden sollte.

Das älteste dieser Oratorien, Esther, fällt noch in die Zeit von Händels Aufenthalt in Cannons. Es ist in sechs Szenen eingeteilt und scheint in Anlehnung an die französischen biblischen Opern entstanden zu sein, ist in der Hauptsache auch noch recht opernhaft gehalten. Händel selbst bezeichnete es ursprünglich als Masque. Dagegen gehen die Chöre schon weit über den Stil der Oper hinaus. Die französische Oper hatte, im Gegensatz zur italienischen, den Chor beibehalten; aber sie verwandte ihn mehr dekorativ, zu Märschen und Aufzügen, und ließ ihn gern an den Aktschlüssen auftreten, um diese gewichtiger zu gestalten. Händel dagegen zog den Chor in die dramatische Aktion selbst hinein, ja er machte ihn in seinen großartigsten Oratorien geradezu zum Hauptträger dieser Aktion. Es ist das streitende, klagende, jubelnde Volk selbst, das in Händels Chören auf die Szene tritt; die bewegten Massen handeln vor unsern Augen. Das hatte vor ihm noch kein Komponist mit dieser Kraft und Eindringlichkeit, mit dieser klaren Plastik darzustellen vermocht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Händel durch die Verlegung des Schwerpunktes in den Chor ursprünglich reformatorisch auf die Oper selbst einwirken und diese dadurch aus der mehr und mehr überhand nehmenden Arienversandung retten wollte. Doch griff er mit diesem Mittel über die Möglichkeit der bühnenmäßigen Darstellung hinaus. Je stärker er den Chor betonte, um so weiter wurde er von der Bühne, vom eigentlichen Theater abgedrängt. Durch das Aufgeben des Theaters, der sichtbaren Aktion und Szenerie, schuf er aber eine neue Kunstgattung, die neben der Oper nicht nur volle Daseinsberechtigung hatte, sondern zu seiner Zeit geradezu allein befähigt war, die höchsten Ideen ihres Schöpfers in würdiger und vollkommener Weise zum Ausdruck zu bringen. In Cannons behandelte Händel auch die früher in Neapel geschriebene Kantate Acis und Galatea neu und zwar als Oratorium; das liebenswürdige Werk trägt ebenfalls noch den Charakter der Oper oder des Schäferspiels. Seit dem Jahre 1719 aber nahm die Tätigkeit als Opernkomponist für das Haymarket-Theater in London den Meister so stark in Anspruch, daß die Komposition von Oratorien über ein Jahrzehnt lang völlig in den Hintergrund trat. Im Jahre 1731 hatten Londoner Musikfreunde, die sich die Pflege des englischen Gesangs im Gegensatz zur italienischen Oper zur Aufgabe machten, Händels Esther aufgeführt. Dies veranlaßte den Meister, die Esther nun auch seinerseits als englisches Oratorium am Haymarket-Theater zur Aufführung zu bringen. Dieser Aufführung folgte dann bald eine von Acis und Galatea, und zwar wurden beide Werke mit Szenerie und Dekorationen,

aber ohne Aktion gegeben. An dieser Inszenierungsweise erkennt man deutlich die Zwische stufe. Das Oratorium hängt noch mit allen Fasern an der Bühnendarstellung; aber d für die Opernverhältnisse zu breiten, zu schwierigen und zu mächtigen Chöre sind sch nicht mehr in Aktion zu bringen. Ein gegen die volle szenische Darstellung der Esth gerichtetes Verbot des Bischofs von London mag nur den äußeren Anstoß zu diesem a der Natur der Werke selbst entspringenden Arrangement gegeben haben. Die Oratorie fanden Anklang, und vom Jahre 1732 an veranstaltete Händel neben den Opernaufführ rungen alljährlich auch solche von Oratorien. Im folgenden Jahre erschien die Debora in der die Chöre bereits das Übergewicht über die Solonummern erlangt haben. Die Neuerung verfehlte denn auch nicht, den Widerspruch der hauptsächlich aus den Italiener und ihren Anhängern bestehenden Gegenparteien hervorzurufen. Im selben Jahre erhiel Händel eine Einladung von der Universität Oxford, für deren Jahresfeier er das Orato rium Athalia komponierte. Die nächsten Jahre brachten die erbitterten Kämpfe mi der Gegenoper, bei denen der Meister seine Gesundheit und sein Vermögen einbüßte Doch neugekräftigt durch einen Badeaufenthalt in Aachen schuf er 1737 das Alexander fest, jenes merkwürdige, aus heidnischen und christlichen Elementen gemischte Oratoriun zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Musiker, in welchem die Gewal der Musik über die Gemüter der Menschen in glänzenden Bildern geschildert wird. De außergewöhnliche Erfolg dieses Werkes riß ihn vorübergehend aus seiner Bedrängnis Aber bald begann die Opernnot aufs neue. Da tat Händel im Jahre 1739 einen entscheiden den Schritt: er mietete während der Fastenzeit das Haymarket-Theater, um regelmäßi wöchentlich eine Oratorienaufführung darin zu veranstalten. Er kehrte der Oper der Rücken, um sich von nun an mit vollem Bewußtsein und mit ganzer Kraft seinem eigenster Gebiet, dem Oratorium, zuzuwenden. Im selben Jahre kamen Saul und Israel in Ägypten zur Aufführung. In letzterem ist der Chor reicher und mächtiger verwendet als in allen übrigen Werken des Meisters; es ist ein eigentliches Chororatorium, in dem die Solopartien bescheiden zurücktreten. Die Chöre aber sind von einer geradezu phänomenalen Plastik. Hier offenbart sich der Händelsche Al fresco-Stil in seiner ganzen Macht und Größe. Das Jahr 1740 brachte wieder ein Allegorienoratorium L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato (Frohsinn, Schwermut und Mäßigung), in welchem das heitere und das grüblerisch tiefsinnige Temperament einander gegenübergestellt werden, worauf dann zum Schluß das gemäßigte Temperament, der Mensch des praktischen Verstandes — in allerdings recht wenig erfreulicher Weise — auftritt. Das Oratorium zeichnet sich, besonders in seinem ersten Teile, durch ungemein liebenswürdige und naive Naturmalerei aus. Es gelang Händel, einen etwas geschraubten und oft recht unmusikalisch angelegten Text fast durchgängig in natürliche Musik aufzulösen. — Londonmüde war der Meister einer Einladung des Vizekönigs von Irland nach Dublin gefolgt. Dort veranstaltete er aus Dankbarkeit gegen die Musikvereine der Stadt, die in seinen Aufführungen in uneigennütziger Weise mitgewirkt hatten, am 13. April 1742 ein Wohltätigkeitskonzert und führte bei dieser Gelegenheit zum ersten Male den kurz vor seiner Abreise von London geschaffenen Messias auf. In diesem Werke erklomm Händel den Gipfelpunkt seines Schaffens. Kein anderes Oratorium Händels besitzt eine so große Zahl wirklich klassischer Nummern. „Der größte Teil der Chöre sind Treffer und Typen" (Kretzschmar). Wer kennte nicht das mächtig sich emporschwingende Hallelujah, wer das zu Riesendimensionen ausgedehnte Amen? Wer hätte sich nicht an der frommen Zuversicht der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" erbaut, oder das merkwürdig düstre Kolorit und das wie aus tiefem Dunkel hervorbrechende Licht in der Arie „Das Volk, das im Dunkeln wandelt" bewundert, oder sich nicht an der den römischen Pifferari nachgebildeten Sinfonia pastorale in der wunderlieblichen und doch mit so volkstümlicher Realistik geschilderten Hirtenszene bei der Geburt Christi erfreut! Händel hatte sich den Text zu diesem Oratorium — vielleicht unter Beihilfe seines Freundes Jennens — selbst nach den Worten der heiligen Schrift zusammen-

gestellt und entging so der Unfähigkeit seiner Librettisten, unter der er als Opern- wie als Oratorienkomponist zeitlebens zu leiden hatte. Das ganze Leben Christi sollte in dieser Messiade dargestellt werden. Händel bewältigte den Riesenstoff dadurch, daß er ihn ganz sub specie aeterni faßte, alles Tatsächliche, Materielle — ähnlich wie die antiken Tragiker den ihren Tragödien zu Grunde liegenden Mythus — als bekannt voraussetzte, alles Persönliche vermied, die Geschichte Christi weder erzählte noch dramatisch darstellte, sondern die Hauptszenen nur in der Weise, wie sie sich im Geiste des frommen Hörers spiegeln, in herrliche musikalische Bilder faßte. Diese sozusagen zeitlose Anschauungsart, bei der alles Kleinliche und Nebensächliche verschwand, gestattete dem Komponisten, gleichsam im Fluge die Ewigkeitsräume zu durchmessen und die Menschwerdung, den Tod und die Auferstehung des Erlösers tatsächlich als den Angelpunkt darzustellen, um den sich die gesamte Weltentwicklung dreht. Von Christus als Weltmittelpunkt aus eröffnete sich die unendliche Perspektive in die tiefsten Abgründe der Vergangenheit und in die fernsten Regionen der Zukunft. Dabei war diese Darstellungsart, in der sich alles Tatsächliche, alle Begebenheit in Betrachtung, in Seelenstimmung auflöste, ihrem allerinnersten Wesen nach musikalisch. Es ist der Musiker Händel, der diesen Messiastext geschaffen hat; der Messias ist eine Musikdichtung, kein in Musik gesetztes, oder wie man heute zu sagen liebt, vertontes Gedicht. Die Einteilung in drei Abschnitte oder Akte, an der Händel in den meisten seiner Oratorien festhielt, ergab sich bei diesem Stoffe ganz von selbst; er gliedert sich in Advent, Passion und Auferstehung. Da Händel aber die Begebenheiten unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit betrachtet, so weitet sich ihm das Ganze. Er schildert uns im ersten Teil den Zustand der Welt vor Christi Geburt, die im Dunkeln wandelnde Menschheit, die Erwartung und Sehnsucht nach dem Erlöser, dann das liebliche Idyll von Christi Geburt. Der zweite Teil, das Leben und Wirken Christi, gipfelt natürlich im Erlösungstode, der Haupttat des Heilands. Der dritte Teil schildert die Auferstehung und den Triumph Christi und der christlichen Kirche. Tod und Grab sind besiegt, dem Höchsten erschallt Ruhm und Preis in Ewigkeit. Mit einem kolossalen Amen schließt das Werk, das in geradezu einziger und vollendeter Weise die Quintessenz der ganzen christlichen Erlösungslehre in ein einheitliches, grandioses Kunstwerk zusammenfaßt. Der Erfolg des Messias war außerordentlich. Schon in Dublin wurde er bejubelt. Als er in der Fastenzeit 1743 in London zur Aufführung kam, war der Eindruck womöglich noch größer. Bei der Stelle „Denn Gott der Herr regieret allmächtig" im Hallelujah erhob sich das ganze Publikum, der König nicht ausgeschlossen, plötzlich wie ein Mann, und bis heute hat sich in England der Brauch erhalten, das Hallelujah stehend anzuhören. Seit 1750 führte Händel den Messias jährlich mehrere Male auf und zwar zum Besten des Findelhauses, dem dadurch reiche Einnahmen zuflossen. Darum schrieb Burney über den Messias: „Er hat die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpfleget, und eine Reihe von Unternehmern der Oratorien mehr bereichert, als irgend ein anderes musikalisches Produkt dieses oder irgend eines andern Landes". Auch heute noch wird der Messias in England vielfach zu Wohltätigkeitszwecken aufgeführt. Nach Deutschland gelangte er in den siebziger Jahren: 1772 fand die erste Aufführung statt und zwar in Hamburg. Ende 1775 führte ihn Philipp Emanuel dort auf. 1777 kam der Messias nach Mannheim. Er hatte hier einen totalen Mißerfolg, so daß er nicht einmal zu Ende gesungen werden konnte. In den achtziger Jahren folgten dann Aufführungen in Berlin und Leipzig. Heute ist der Messias das populärste Oratorium diesseits wie jenseits des Kanals. Vielen erscheint er als das „Oratorium aller Oratorien". — Im gleichen Jahre noch schrieb Händel seinen Samson und brachte dieses wieder mehr dramatisch angelegte Werk, in dem die Sologesänge vor den Chören vorherrschen, neben dem Messias zur Aufführung. Das Jahr 1743 brachte The story of Semele. 1744 Herakles und Belsazar, 1746 Joseph und seine Brüder. Diese letzteren Oratorien werden heute nur sehr selten aufgeführt, obgleich sie diese Zurücksetzung nicht verdienen. Sie enthalten

viele schöne Einzelheiten, nähern sich aber, wie es schon in der Natur der Stoffe liegt, wieder mehr dem Opernstil. Von den beiden weltlichen Oratorien Semele und Herakles ist das letztere, das den durch die Eifersucht der Dejanira veranlaßten Tod des Helden schildert, ein so einheitlich aufgebautes und so dramatisch wirksames Werk, daß man beinahe den Versuch einer szenischen Darstellung wagen könnte. Händel selbst nannte den Herakles a musical drama. In dem aus dem Jahre 1745 stammenden sogenannten Gelegenheitsoratorium wird der Sieg der Engländer bei Culloden über die aufständischen Schotten gefeiert, natürlich unter dem biblischen Bilde eines Kampfes des Volkes Gottes gegen die Heiden. Das Oratorium endet mit dem God save the King, doch nicht in der heute allgemein bekannten Melodie, sondern vielmehr in einer von Händel eigens gesetzten Weise. Auch das nächste, 1747 zum ersten Male aufgeführte Oratorium Judas Maccabäus wurde vom Publikum zum Siege bei Culloden in Beziehung gesetzt. Das erhöhte den Erfolg des an und für sich schon durch seine prächtigen Chöre wirkungsvollen Werkes, das auch heute noch zu den bekanntesten und beliebtesten Schöpfungen des Meisters gehört. Weniger in der Gunst des Publikums hat sich der Alexander Balus zu halten vermocht, dessen Stoff ebenfalls dem Maccabäerbuche entnommen ist. Dagegen ist der im selben Jahre geschriebene Josua ein Liebling des Publikums geblieben bis auf den heutigen Tag. Der weltbekannte Begrüßungschor, „Seht, er kommt mit Preis gekrönt", der später auch in den Judas Maccabäus überging, ist im eigentlichen Sinne zum Volkslied geworden. In den Jahren 1748—1751 folgten dann noch Susanna, deren Stoff der heutigen Zeit vielleicht etwas zu anstößig erscheinen würde; Salomo, in welchem Händel in dem zu Ehren der Königin von Saba eingeschobenen Hofkonzert seine liebenswürdigsten Seiten entfaltet; Theodora, das einen Stoff aus der christlichen Märtyrerlegende behandelt; Die Wahl des Herakles (Herkules am Scheidewege), ein kleines weltliches Oratorium, das zuerst als Einlage in einer Aufführung des Alexanderfestes gegeben wurde; und endlich Jephtha, der Schwanengesang des Meisters. Während der Komposition an Jephtha begann Händel zu erblinden. Die Fortschritte des Übels lassen sich aus den Schriftzügen des Manuskriptes erkennen, das Chrysander in seiner großen Händelausgabe vollständig in Faksimile wiedergegeben hat. Unternommene Operationen blieben erfolglos. Nun übergab Händel die Leitung seiner Oratorienkonzerte seinem Schüler Smith; er wirkte



Händels Grab in der Westminster-Abtei.
Die Nische rechts oben.

aber noch bis an sein Ende oft und gern an der Orgel mit. Auch schrieb er noch einzelne Nummern für verschiedene Oratorien und arbeitete im Jahre 1757 den Trionfo del Tempo abermals um. So blieb er tätig bis zum letzten Augenblick. Am 6. April 1759 hatte er, zum letzten Male, in seinem Messias die Orgel gespielt, acht Tage später, am 14. April, entschlief er. Das englische Volk, das ihn schon ganz zu den Seinen zählte, bereitete ihm die Ruhestätte inmitten der Größten der Nation, in der Westminster-Abtei, wo ein Marmordenkmal von Roubilliac sein Grab schmückt.

Händels Kunst ist niemals so völlig unter dem Erdboden verschwunden, um erst später wieder emporzutauchen, wie diejenige Bachs. Seine größten Werke waren, wenigstens in England, im besten Sinne populär, und der „Messias" begann sich schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts auch in Deutschland einzubürgern. Gluck verehrte den Meister und schöpfte vielfache Anregung aus seinen Werken, als er das ernste musikalische Drama wieder für die Bühne zurückzuerobern begann; Haydn dankte ihm die Anregung zu seiner „Schöpfung" und zu seinen „Jahreszeiten", Mozart hat einige seiner Oratorien bearbeitet. Der Einfluß der Händelschen Kunst, die das moderne Oratorium geschaffen und das moderne Musikdrama befruchtet hat, liegt offen zutage. Dennoch wurde auch Händels Bedeutung erst von unserem Jahrhundert voll erkannt. Die Kunst dieses Meisters wird aber noch mehr ins Volk dringen und noch höhere Triumphe feiern, je eifriger wir bei den Aufführungen seiner Werke bestrebt sein werden, den wahren, echten Händel wieder herzustellen. Die Oratorien Händels haben sich vielfache, nicht immer glückliche Bearbeitungen und vermeintliche Modernisierungen gefallen lassen müssen. Besonders wurde der instrumentale Teil seiner Schöpfungen — natürlich in der besten Absicht — bisweilen arg mißhandelt, da die nachhaydnsche Zeit für die Prinzipien, nach denen Händel sein Orchester zusammensetzte, kein Verständnis mehr besaß. Diese störenden Übermalungen ungeschickter Restauratoren gilt es zu beseitigen, damit das wahre ursprüngliche Bild und der eigene Pinselstrich des Meisters wieder erscheine. In dieser Beziehung hat sich Karl Franz Friedrich Chrysander (1826—1901), der sein ganzes Wirken der Erforschung von Händels Leben und Schaffen gewidmet hat, die größten Verdienste erworben. Er ist der Verfasser einer monumentalen (noch nicht abgeschlossenen) Händelbiographie, die sich der Bachbiographie Spittas würdig an die Seite stellt. Um eine vollständige Ausgabe von Händels sämtlichen Werken zu veranstalten, gründete er in Leipzig die Händelgesellschaft, deren wissenschaftliche und finanzielle Lasten schließlich ganz allein auf seinen Schultern ruhen blieben. Mit beispielloser Zähigkeit und unter den größten persönlichen Opfern verfolgte er sein Ziel und führte die Ausgabe in hundert Bänden (1859—1894) zu Ende. Chrysander suchte vor allem den echten Händel wieder herzustellen. Zu diesem Zwecke gab er nicht nur die Originallesart aufs sorgfältigste, sondern arbeitete auch das, was Händel in seinen Partituren, der Übung der Zeit gemäß,

nur angedeutet hat, den Basso continuo, die Verzierungen usw., getreu im Sinne Händels und seiner Zeit aus und legte besonderes Gewicht auf die originalgetreue Besetzung des Händelorchesters. Durch eigens von ihm geschaffene (gekürzte) Bearbeitungen der schönsten Händelschen Oratorien, die streng nach diesen Prinzipien ausgeführt und meistens auch mit neuer, besserer Übersetzung versehen sind, hat er den aufführenden Vereinen und Dirigenten ein mustergültiges Material zur stilgerechten Aufführung der Händelschen Werke an die Hand gegeben. Je mehr sich diese Chrysanderschen Bearbeitungen einbürgern, um so lebendiger werden die Schöpfungen des Meisters vor uns treten, um so mehr werden sie auch bei uns wieder an Boden gewinnen; denn erst in dieser von den Schlacken der Zeit geläuterten Form erstrahlen sie in ihrem alten Glanze, in ihrer satten Farbenpracht.

Händels Kunst bildet gleichsam einen Gegensatz und eine Ergänzung zu derjenigen Bachs. Bachs Kunst mag tiefsinniger sein, zeitloser, ewiger; diejenige Händels ist freier, großzügiger, moderner. Beim Anhören von Bachs Musik konnte Goethe ausrufen: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben." Bei Händel ist die Schöpfung schon vollbracht, und der Mensch wandelt aufrecht im klaren Lichte der Tagessonne. Wenn man sieht, wie Bach an seinem Spinett sitzt und in seinem „Wohltemperierten Klavier" für das damals noch so tonarme Instrument einen so gewaltigen Reichtum von Phantasie und künstlerischer Gestaltungskraft verschwendet, von dem ein Dutzend seiner berühmtesten italienischen Zeitgenossen ihr ganzes Leben lang bequem hätten zehren können, so muß man unwillkürlich an jene deutschen Großmeister der Malerei denken, die hinter ihren Holzstöcken und Kupferplatten saßen und hier in enger Stube auf kleinstem Raume eine unerschöpfliche Ideenfülle zusammendrängten, während ihren italienischen Kollegen die weiten Wandflächen lichter Kirchenräume und herrlicher Paläste zur Verfügung standen, auf denen sie ihren Gedanken Gestalt geben und unmittelbar zum Volke sprechen konnten. Händel glich in dieser Beziehung mehr den italienischen Meistern, er ging mit seiner Kunst in die breiteste Öffentlichkeit, direkt ins Volk. Sein Stil ist deshalb auch im Gegensatz zu demjenigen Bachs, der überall ins einzelne geht und die Hintergründe aufdeckt, ein breiter, großer Al fresco-Stil. In großen Umrißlinien zeichnet er seine Gestalten, modelliert ihre charakteristischen Seiten kräftig heraus und kleidet sie ein in ein leuchtendes Kolorit. Und wie ein Freskomaler arbeitet er rasch. Fast alle seine großen Werke sind in fabelhaft kurzer Zeit geschaffen worden — der „Messias" z. B. in dreiundzwanzig Tagen! Allerdings arbeitete er mit einem gewissen Vorrat fertiger, feststehender Formeln, auch enthalten die meisten seiner Werke eine größere Anzahl aus älteren Arbeiten wörtlich oder in neuer Bearbeitung herübergenommener Nummern.

Aber auch diese Stücke stehen immer an ihrem richtigen Platze, ja sie bilden manchmal die eigentlichen Glanzpunkte. Diese Richtung auf einfache, aber großzügige Linienführung ist eine Frucht von Händels italienischer Schulung. Seine Sätze stehen da wie die Werke der italienischen Baukunst, deren Glieder außer ihren konstruktiven und rein architektonischen Funktionen nicht noch etwas zu bedeuten haben, nicht noch Träger irgendeines mystischen Symbols sind, wie die der Gotik, sondern die einfach und schlicht, dabei aber um so klarer, ruhiger und verständlicher ihren jeweiligen Zweck betonen. Der Beschauer soll nichts Geheimnisvolles, keine tiefere Weisheit hinter ihnen suchen, aber was sie darstellen wollen, das sind sie völlig und ganz. Eine zweite italienische Errungenschaft Händels neben dieser Klarheit der Form und der Gliederung ist die wirklich gesangsmäßige Behandlung der Singstimme. Bach, der sich in die Abgründe der absoluten Musik versenkte, wie vor ihm noch kein Komponist, verlor den Unterschied zwischen der menschlichen Stimme und den Instrumentalton mehr und mehr aus dem Gesichtskreis. Er behandelte beide gleichartig, beide mehr instrumental als gesangmäßig, oder besser gesagt: er behandelte alles absolut. Händel dagegen, der in Italien Gelegenheit hatte, vortreffliche Gesangstudien zu machen, rechnete überall in seinen Vokalsätzen mit der Eigenart der menschlichen Stimme und den Fähigkeiten der Sänger (wohlverstanden der Sänger seiner Zeit!); ebenso geht er im Instrumentalsatze mehr auf die Eigentümlichkeiten der einzelnen Instrumente ein, die er zuweilen schon ganz individuell behandelt, wodurch er besonders eigenartige und schöne Wirkungen zu erzielen weiß. Gerade deshalb darf aber auch sein Orchester nicht modern retouchiert werden. Was Händel jedoch nicht von den Italienern hatte, das war der erhabene Ernst seiner Weltanschauung und seine urdeutsche Solidität und Gründlichkeit, seine Kraftnatur, die den Südländern wie den Engländern imponierte. Sie bildete die Grundlage seines Wesens. Auf diesem Fundamente konnte er nach dem Vorbilde italienischer Schönheit den herrlichen Bau seiner Kunstwerke errichten, und wenn wir Bach als den letzten großen Gotiker der Musik betrachten dürfen, bei dem sich, wie bei den Baumeistern der Spätgotik, nur hin und wieder einzelne Anklänge an den „antikischen Stil“ finden, so erscheint uns Händel als der musikalische Großmeister der Deutschrenaissance. Trotz allem aber hätte Händels Oratorienkunst nicht die mächtige Entfaltung nehmen können, wenn der Meister in England nicht ein zweites Vaterland und einen günstigen Boden für seine Bestrebungen gefunden hätte. In keinem anderen Lande hätte Händel damals ein gerade für seine Eigenart so empfängliches Publikum finden können. Händels Kunst war durchaus volkstümlich. Sie stützte sich auf das Volk, sie nahm ihre Motive nicht nur aus den religiösen Gesängen, sondern auch von der Straße, vom Tanz- und Spielplatz, aus dem Kriegslager und vom Jahrmarkt. Darin

gleicht Händel ganz den niederländischen Malern. Für diese Kunst brauchte er aber ein Publikum, das sich wirklich als Volk fühlte. Italien hätte ihm eine Zuhörerschaft feingebildeter Künstler und Kenner bieten können, Frankreich ein Auditorium von geistreich witzelnden Höflingen, und in Deutschland hätte damals ein lächerlich verwelschtes Spießbürgertum zu seinen Füßen gesessen. In England aber wehte bereits eine freiere Luft. England hatte seine große Revolution, die die anderen Völker erst vor sich hatten, schon hinter sich. Zudem kam der puritanische Geist mit seinem alttestamentlichen Zuschnitt Händels eigener Geschmacksrichtung entgegen. Hier war mehr als ein Publikum, hier war ein Volk, eine in sich gefestigte Nation, die ihn verstand. Händel durfte daher England wohl als seine zweite Heimat betrachten, und das englische Volk ehrte sich selbst dadurch, daß es dem deutschen Meister Heimatrecht bot und ihn den größten Geistern der eigenen Nation ebenbürtig an die Seite stellte. — Den Beschluß mögen Spittas treffliche Worte bilden: „War Bach hinsichtlich der Tiefe der darzustellenden Empfindungswelt zweifellos der Ergiebigere, so ermöglichte Händel eine faßlichere Plastik, eine unmittelbarere Wirkung, die darum doch nicht weniger rein war. Wie der musikalische Gehalt jener Zeit sich in diesen beiden gleichberechtigten großen Männern auseinanderlegt und somit ein jeder endlich nur durch den anderen ganz verstanden werden kann, so wird eine wahrhaft geschichtliche Auffassung es ablehnen müssen, den einen über den anderen zu erheben. Sie darf sich freuen, daß die Unerreichten beide unser sind."

Drittes Kapitel

Die Instrumentalmusik

Die Instrumentalmusik ist an sich gewiß so alt wie der Gesang. Schon bei den primitiven Naturvölkern erscheinen neben den ersten musikalischen Regungen der Singstimme die verschiedensten künstlichen Tonwerkzeuge, wie Klappern, Trommeln, Hörner, Pfeifen und einfache Saiteninstrumente, die allerdings noch keinen musikalischen Ausdruck in unserem Sinne ermöglichen, aber durch ihre rohe, physische Klangwirkung die Gemüter zu erregen und bestimmt charakterisierte Rhythmen scharf auszuprägen vermögen. Sie dienen als Alarm- und Signalwerkzeuge und zur Begleitung der religiösen und der kriegerischen Tänze. Unter ihrer Mitwirkung entwickeln sich neben der Rhythmik auch die allerersten Keime der beiden anderen musikalischen Grundelemente, der Melodie und der Harmonie, wenn diese letzteren im Vergleich zur ersteren auch vorläufig noch lange Zeit auf sehr niedriger Stufe stehen bleiben. Sobald sich nun aber die Musik zur eigentlichen Kunst entfaltet, sobald man sich berufsmäßig und theoretisch mit ihr zu beschäftigen beginnt, spaltet sich das Gebiet in zwei getrennte Reiche. Auf der einen Seite entsteht die eigentliche Kunstmusik, die Musik der Theoretiker. Sie dient vornehmlich religiösen Zwecken, wie denn auch ihre Mitwirkung am Kult die erste Veranlassung zu den theoretischen Spekulationen bot, aus denen sich dann die verschiedenen musikalischen Systeme entwickelten. Je mehr sich der Kult selber von den ursprünglichen barbarischen Formen loslöst, je mehr er sich vergeistigt, um so mehr schwinden die Lärminstrumente aus den Tempeln und damit aus der Kunstmusik, die so immer deutlicher den Charakter der Vokalmusik annimmt, jedenfalls aber mit dem Textwort (liturgischer Text oder Dichtung) stets in engster Berührung bleibt (Tempelhymnen; Chor der griechischen Tragödie). Neben dieser Kunstmusik erwächst nun ein zweites Gebiet, das man als die Musikantenmusik oder die Spielmannsmusik bezeichnen könnte. Ihre Hauptvertreter sind ursprünglich die Krieger und Jäger, und die Trennung der beiden Gebiete fällt in der Entwicklungsgeschichte der Völker ungefähr mit dem Moment zusammen, da sich Priester und Krieger in eigene Stände oder Kasten zu sondern beginnen. In diesem

Reiche herrscht natürlich die sinnliche Klangwirkung vor dem geistigen Gehalt; hier schwinden allmählich Gesang und Worttext mehr und mehr oder werden wenigstens unwesentlich und nebensächlich, die Spielmannsmusik nimmt im Gegensatz zur Kunstmusik mehr und mehr den Charakter der (absoluten) Instrumentalmusik an. Die Spielmannsmusik erscheint vor allem auch als praktische Musik; die theoretische Spekulation gedeiht auf diesem Gebiete nicht. Hier entscheidet allein das Ohr, nicht das Rechenexempel. Ist der Charakter der Kunstmusik religiös, pathetisch, symbolisch und hochpoetisch, so gibt sich die Spielmannsmusik naiv und volkstümlich. Ihre Hauptdomäne sind Tänze und Märsche, die sie aus uralten, rhythmischen und einfachen melodischen, fanfarenartigen Motiven aufbaut. Unter dem Einfluß der Kunstmusik — denn zwischen den beiden getrennten Gebieten besteht eine stete Wechselwirkung — entstehen dann auch noch eigentliche Jäger- und Liebeslieder. Das Volkslied erblüht auf dem durch die Kunstmusik befruchteten Boden der Spielmannsmusik, wie denn überhaupt die ganze Spielmannsmusik einen vorwiegend volkstümlichen Charakter trägt. Der Spielmannsmusik, die auf sinnlich-volkstümliche Wirkungen ausgeht, dienen nun naturgemäß alle möglichen und unmöglichen Instrumente. Was der Menschengeist an Schallwerkzeugen erfand, ward der lebensfrohen Spielmannsmusik dienstbar gemacht; einzeln und zu Chören vereinigt erklangen in ihrem Reiche alle Saiten- und Blasinstrumente, alle Harfen und Lauten, Hörner, Trompeten, Zinken und Posaunen, Flöten und Schalmeien, dann alle Schlagwerkzeuge, als Pauken, Becken, Trommeln, Klappern, Schellen und Zimbeln in buntem Verein. Dazu kamen noch eine Menge jener Volksinstrumente, wie sie die verschiedenen Zeiten und Länder als Spezialität hervorbrachten. So scheidet sich uns das große Gebiet der Tonkunst schematisch in die beiden Reiche der kunstmäßigen Vokalmusik und der volkstümlichen Instrumentalmusik, und die Spuren dieser Trennung lassen sich trotz der vielfachen Wechselbeziehung zwischen beiden Reichen und der schließlichen völligen Aufnahme der Instrumentalmusik in die Kunstmusik noch bis auf den heutigen Tag in der musikalischen Praxis nachweisen. Es besteht eine ähnliche Trennung wie zwischen Kunst und Handwerk. Neben der aus der Vokalmusik hervorgegangenen vornehmen Kunstmusik, die ihre Schüler in akademischen Hoch- und Kunstschulen (Konservatorien usw.) heranbildet, gibt es auch heute noch als Abkömmling der alten Spielmannszünfte und Stadtpfeifereien, also der alten volkstümlichen Instrumentalmusik, einen sogenannten handwerksmäßig (das Wort hier nur im formalen Sinne genommen) in einer Lehrzeit herangebildeten Musikerstand, aus dem sich die Mehrzahl der militärischen und zivilen Musikkapellen rekrutieren, und dessen tüchtigste Mitglieder auch in allerersten Orchestern tätig sind. Bis in das Studium der einzelnen Instrumente hinein wirkt die Trennung heute

noch nach. Auf den Kunstschulen sowohl wie im handwerksmäßigen Unterricht werden natürlich alle gebräuchlichen Instrumente gelehrt; doch befassen sich die Konservatorien neben dem Gesang, den sie allein lehren, vorwiegend mit Klavier, Orgel und Geige, die wir als die Kunstinstrumente im engeren Sinne kennen lernen werden, während in den mehr handwerksmäßig zugeschnittenen Musikerschulen neben dem Geigenspiel, das die Grundlage des modernen Orchesters bildet, hauptsächlich die Blasinstrumente (Holz und Blech) gepflegt werden und das Klavier, die Grundlage des eigentlichen Konservatorienunterrichts, kaum in Frage kommt.



Dudelsackpfeifer.
Holzschnitt von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1514.

Obgleich die beiden Reiche heutzutage beinahe ineinander übergehen, ist doch die Trennung immer noch einschneidend genug; in früheren Perioden, wie z. B. in der Spätantike und im Mittelalter, war sie so stark, daß Kunstmusik und Volksmusik fast gar keine Beziehungen mehr zueinander hatten. Die Trennung der beiden Reiche war aber eine entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit. Ähnlich wie die Trennung der Geschlechter in der physiologischen Welt allein die Entwicklung höherer Lebewesen ermöglichte, konnten auch nur aus der Trennung der Tonkunst in die beiden Gebiete der vorwiegend vokalen Kunstmusik und der vorwiegend instrumentalen Volksmusik und ihrer stetigen wechselseitigen Befruchtung die höheren Kunstformen hervorgehen. Wie die beiden Geschlechter in der Natur aufeinander angewiesen sind, so konnten auch die beiden Kunstgebiete niemals ohne gegenseitige Berührung bestehen. Die Perioden, wo sie sich am strengsten voneinander absonderten, waren für die Musik stets die unfruchtbarsten.

Obschon nun der Instrumentalkörper eigentlich der Volksmusik, der Spielmannsmusik, angehört, gibt es doch einzelne Instrumente, die von frühester Zeit an zu der Kunstmusik (Vokalmusik) in eine ganz besonders enge Beziehung traten. Es sind dies die den Theoretikern zur Bestimmung der Tonverhältnisse, der Tonhöhe und der Skalen dienenden, die deshalb auch für würdig befunden wurden, den Tempelgesang zu stützen und zu begleiten. Sie traten als Kultinstrumente und später als eigentliche Kunstinstrumente zu den Volksinstrumenten, den Spielmannsinstrumenten, in Gegensatz. Solange es beim Kult noch vorwiegend auf sinnliche Wirkung (Aufmerksammachen und Bezauberung der Götter) ankam, erwiesen sich auch die meisten Volksinstrumente zum Kult geschickt. Wir finden bei den alten Ägyptern noch die Klapper (Sistrum) als Kultinstrument; die asiatischen Völker ließen Becken, Zimbeln und Flöten zu Ehren der Götter erschallen, die Juden Hörner und Posaunen (wobei man allerdings nicht etwa an ein modernes Hornquartett oder Posaunentrio denken darf). Aber schon in den durchgeistigteren Kulten der späteren Ägypter und Juden tritt die Harfe in ihren verschiedenen Abarten an die Stelle dieser Instrumente. Die gerissene oder geschlagene Saite, deren Ton wesenlos und gleichsam der Sinnlichkeit entkleidet erscheint, ist schon um dieser Eigenschaft willen sehr geeignet zur Begleitung vergeistigter kultischer Gesänge, und da sich an ihrer Länge und durch ihre Teilung die Tonhöhe und die harmonischen Verhältnisse der Töne mathematisch bestimmen lassen, ist sie auch das geeignetste Werkzeug für die Untersuchungen der Theoretiker. Es sind daher in fortgeschrittenen Zeiten vorzüglich die Saiteninstrumente, die als Kultinstrumente, als theoretische Instrumente und schließlich als die eigentlichen Instrumente der Kunstmusik figurieren. Bei den Griechen finden wir die Lyren und das Monochord. Die christliche Kirche verbannte zuerst alle Instrumente aus dem Gottesdienst (ein Verbot, das in besonders asketischen Zeiten öfter wiederholt wurde), weil sie ihr alle als zur Sinnlichkeit aufreizend und wegen ihrer früheren Verwendung bei den antiken Kulten als heidnisch und abgöttisch erschienen. Erst die abstrakte Orgel mit ihren ursprünglich gewiß recht unschönen und rauhen Tönen fand Gnade, allerdings auch nicht ohne heftigen Widerspruch. Da sie sich zur Stütze des Gesanges nützlich erwies, wurde sie als notwendiges Übel geduldet. Zur theoretischen Tonbestimmung diente im Mittelalter, wie in der Antike, das Monochord, aus dem sich später unser Klavier ableitete. Von den heute noch gebräuchlichen Instrumenten sind also die Tasteninstrumente (Orgel, Klavier) die ursprünglichen Kunstinstrumente und stehen zu allen übrigen, zu den ehemaligen Spielmannsinstrumenten im Gegensatz. Diesen Unterschied müssen wir uns stets vor Augen halten, wenn wir die Entwicklung der Instrumentalmusik verstehen wollen. Die Tasteninstrumente blieben auch noch längere Zeit an den Vokalstil gebunden und entwickelten

aus diesem erst allmählich ihren eigenen Stil. Die Spielmannsinstrumente dagegen paßten sich dem (gesangsmäßigen) Kunstspiel nur sehr langsam an, nachdem sie zur Kunstmusik herangezogen und längere Zeit ihrem Einfluß unterworfen waren. Von dem größeren oder geringeren Grade ihrer natürlichen Geschicklichkeit, sich dem gesangsmäßigen Kunststil anzupassen, hängt die Stellung und Bedeutung ab, die sie im modernen Orchester als dem eigentlichen Tonkörper der neuen Kunstmusik einnehmen sollten. Die



Hausmusik.
Nach einem französischen Stiche von Abraham Bosse (um 1640).

Violinen erwiesen sich in dieser Beziehung am geschicktesten. Sie nehmen heute die erste Stelle im Orchester ein, dessen Grundlage sie bilden, und haben sogar das alte führende Instrument, das eigentliche Kunstinstrument, das Cembalo (Klavier), um das sich die der Spielmannsmusik entstammenden Orchesterinstrumente ursprünglich gruppiert hatten, nun ganz aus dem Orchester verdrängt. Bei dem großen Umwandlungsprozeß des alten vokalen Kunststils in den modernen instrumentalen hat das Klavier (mit seinen Vorgängern) eine sehr interessante Vermittlerrolle gespielt. Es ahmte als Kunstinstrument nicht nur die vokalen Formen der Kunst-

musik nach. Je mehr es sich als selbständiges Instrument zu fühlen begann, um so mehr zog es auch die Formen der volkstümlichen Instrumentalmusik in den Bereich seiner Nachahmungen. Es zog nicht nur die Spielmannsinstrumente an und sammelte sie um sich zum Orchester, sondern führte auch die volkstümlichen Marsch- und Tanzformen, indem es sie nachbildete und ihnen formellen Halt verlieh, in das Gebiet der Kunstmusik ein, machte sie sozusagen hoffähig in seinen Partiten und Suiten, aus denen sich dann die Sonatenform und die Symphonie, somit nichts Geringeres als die eigentliche Grundform des modernen Instrumentalstils, entwickelte.

Unter stetiger Wechselwirkung zwischen den beiden Gebieten hat sich diese Entwicklung vollzogen. Die Kunstmusik griff von jeher gern zu den Spielmannsinstrumenten, sobald sie nicht durch direkte Kultverbote daran gehindert wurde oder aber sich so weit vom Kult befreit hatte, daß sie als Kunst auf eigenen Füßen stand. Schon der Chor der antiken Tragödie zog neben den geheiligten Lyren noch andere Instrumente zur Begleitung heran. Die Kunstmusik suchte sich dadurch erhöhten Farbenreiz und einen belebten Hintergrund, eine wirkungsvolle Folie für den Gesang zu schaffen. Das koloristische, das malerische Bedürfnis sprach hier in erster Linie mit. Es ist daher begreiflich, daß die Musik in der so außergewöhnlich malerisch empfindenden Renaissance besonders eifrig nach dem neuen Reizmittel der Volksinstrumente griff zumal in dem Genre, in dem sie sich vom Kult völlig losgelöst hatte, in der neuerfundenen Oper, die überdies auch ihrem Inhalte nach reichliche Gelegenheit zu malerischer Ausgestaltung des Tonsatzes bot.

Nun bedeutet aber, der natürlichen Symbolik nach, die Gesangsmelodie gleichsam die belebte Welt, den Menschen, der den ersten und hauptsächlichsten Stoff und Vorwurf aller Kunst bildet; dagegen erscheint die begleitende Instrumentalmusik zuerst als die Umwelt, die umgebende Natur, in die der Mensch hineingestellt ist, als der Hintergrund, von dem sich die Menschengestalt (Gesangsmelodie), das Hauptobjekt der Darstellung, abhebt. Wenn wir nun beobachten, wie seit der Renaissance bis heute dieser Hintergrund allmählich in den Vordergrund tritt, wie diese einstmalige Nebensache zur Hauptsache wird — denn heute verstehen wir unter Musik in erster Linie die Instrumentalmusik — so verfolgen wir damit einen Entwicklungsgang, der sich auch auf anderen Gebieten in paralleler Weise vollzogen hat und mit dem stetigen Erstarken des Naturgefühls zusammenhängt, das, wie wir schon in der Einleitung bemerkten, einen der wesentlichen Charakterzüge unserer modernen Kulturentwicklung bildet. Dieses starke Naturgefühl, das in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eine so bedeutungsvolle Rolle spielt, hängt aber seinerseits wieder mit dem Erstarken des Individualismus zusammen. Der Mensch, der sein Ich mehr und mehr von der Allgemeinheit losgelöst und sich als Individuum zu fühlen begonnen

hat, überträgt nun seine Individualität wieder in die ihn umgebende Natur, die er mit seiner persönlichen Stimmung anfüllt und individuell durchgeistigt. Die ganze Natur tritt zu seiner persönlichen Stimmung in Beziehung und spiegelt diese wider. Dieser Prozeß, der sich in dem allmählichen Emportauchen der Instrumentalmusik abspielte, erscheint beinahe noch anschaulicher in der Malerei, und zwar in der Entwicklung des Landschaftsbildes, das ebenfalls erst im unserem Jahrhundert zur vollen Herrschaft gelangte und als von aller Historie losgelöste und vornehmlich auf Empfindung und Stimmung berechnete Malerei mit der text- und wortlosen Instrumentalmusik gewissermaßen in Parallele gestellt werden mag. — Als sich in der byzantinischen Zeit die Malerei vom Relief loslöste, suchte man die noch steifen und ungelenken Gestalten durch einen stark kontrastierenden und dabei möglichst prächtigen Hintergrund bedeutungsvoll hervorzuheben. Man stellte sie auf reichgemusterten Goldgrund. Eine andere Möglichkeit, den zwischen den Gestalten erscheinenden leeren Raum künstlerisch zu beleben, gab es damals noch nicht. Man suchte nur durch Kontrast und starke Töne zu wirken. Dem entspricht die Verstärkung und Ausschmückung (Begleitung kann man es kaum noch nennen) der Gesangmelodie durch mehr oder weniger willkürlich gewählte Instrumente. Die Orgelbegleitung in der altchristlichen Kirche ist ein solcher Goldgrund, auch die Begleitung der antiken Bühnenmusik wird kaum mehr bedeutet haben. Aber nun geht die Entwicklung einen Schritt weiter. Die Maler entdecken die Gesetze der Perspektive, sie lernen die menschlichen Gestalten scheinbar in einen freien Raum hineinstellen, so daß sie sich von dem Hintergrunde ablösen. Der Hintergrund seinerseits belebt sich: es erscheinen Architekturen und Veduten und manchmal schon ganz entzückende landschaftliche Durchblicke (Leonardo da Vinci), die nicht nur als bloße Umrahmungen der Hauptgestalten, sondern auch an sich selber neben dem Hauptinhalt des Bildes unsere Teilnahme erwecken. Ähnlich wirkt die ausgebildetere Instrumentalbegleitung in Oper und Oratorium, mit Ouvertüren, Märschen, Tänzen und all den naturalistisch malenden Zwischensätzen und Begleitungsfiguren, wie wir sie von Monteverdi an bis auf Händel und Gluck — besonders aber bei Händel — in reichem Maße finden. Auch das sind solche entzückende Durchblicke in die freie Natur. Noch einen Schritt weiter! Der Künstler hat gerade an diesen Naturschilderungen seine größte Freude. Nicht nur die Figur, auch die Landschaft wird ihm nun zum Symbol und Träger seiner Stimmung. Der vormalige Hintergrund wird zur Hauptsache, das Landschaftsbild entsteht. Aber der Künstler wagt es noch nicht, eine Landschaft schlechtweg als Bild zu geben; das geht gegen die Tradition, die sich eine Landschaft im Kunstwerk nur in Verbindung und in Beziehung mit darin dargestellten Menschen denken kann. Daß der Künstler das Bild nur zu sich selber in Beziehung gebracht, nur seine eigene Stim-

mung darin ausgedrückt hat, und daß diese lebendige Beziehung auf den Menschen eine höhere Stufe darstellt, weiß das Publikum noch nicht. Auch der Künstler selbst ist sich der Sache vielleicht nur halb bewußt und wagt sie nicht offen einzugestehen, er schafft ja nicht als Theoretiker, sondern seinem inneren Drange nach. Er sucht daher nach einem Vorwand, nach einer Ausrede für sein Stimmungsbild, er malt nachträglich Menschen (später auch nur Tiere) in seine Landschaft: sorgt für Staffage. So setzt z. B. Claude Lorrain in seine großen stimmungsvollen Landschaftsbilder noch ganz überflüssige kleine Figürchen hinein, die der Beschauer kaum beachtet, die irgendeine mythologische oder biblische Szene (Acis und Galatea, Flucht nach Ägypten usw.) in das Bild hineintragen und ihm so seine traditionelle Daseinsberechtigung verleihen, ihm als Vorwand dienen. In ähnlicher Weise suchten die Musiker nach einem Vorwand für ihre Kompositionen, als sie anfingen, kleine selbständige Instrumentalstücke zu schaffen, die zum Vokalstil nicht mehr in direkter Beziehung standen. Eine Canzona da sonar war schließlich immer noch ein gespieltes Lied, eine Orgel- oder Klavierfuge die instrumentale Nachbildung einer Vokalform, auch Prä- und Interludien wiesen als Vor- und Zwischenspiele auf einen Vokalsatz hin, dem sie sich unterordneten; aber nun entstanden — besonders in Frankreich unter den Couperins — jene selbständigen Klavierstückchen, die zu alledem gar keine Beziehung mehr hatten. Für absolute Musik aber hatte das damalige größere Publikum, für das gerade diese Art Musik berechnet war, noch gar kein Verständnis — und hat es manchmal auch heute noch nicht. Selbst der Komponist, der noch nicht soweit individueller Künstler war, daß er sein einfaches subjektives Empfinden ohne weiteres in dem Tönespiel darzustellen wagte, suchte nach einem Anhaltspunkt für seine Phantasie, er nahm die rein musikalische Schilderung einer Person, Sache oder gar einer ganzen Begebenheit zum Vorwand, oder er stattete wenigstens sein Stück mit einer charakteristischen und sprechenden Überschrift aus. So entstand jene Pseudoprogrammusik, wie wir sie bei Bachs Amtsvorgänger Kuhnau antreffen, der in seinen Sonaten ganze biblische Geschichten schilderte, oder in feinerer Form in den zierlichen Charakterstücken der älteren französischen Klavierkomponisten. Diese Art Pseudoprogrammmusik ging dann natürlich auch in die Orchesterkomposition über. Ein Beispiel dafür bieten Dittersdorfs Symphonien nach Ovids Metamorphosen. Diese ganze Gattung hat mit dem, was wir heute unter Programmmusik verstehen, nichts zu schaffen; und wenn man diese alten Herren oft als Vorläufer unserer heutigen Programmusiker, eines Berlioz, Liszt, Richard Strauß anführt, so dokumentiert man dadurch ein geringes Verständnis für die wahren Bestrebungen dieser durchaus modernen Meister, deren Kunst nicht retrospektiv, nicht rückschauend, sondern durchaus fortschrittlich ist. Dessenungeachtet hat sich auch die alte Pseudoprogrammusik

— wie das Staffagebild — bis in unser Jahrhundert erhalten; sie tauchte z. B. in Mendelssohns Liedern ohne Worte und in einzelnen Charakterstücken Robert Schumanns wieder auf und lebt in alter traditioneller Weise in Karl Reineckes Zyklus „Von der Wiege bis zur Bahre" und ganz unverwüstlich in den unzähligen „Salonstücken" für Klavier und andere Instrumente fort. Ein Zusammenwerfen dieser letzteren Art von Musik mit der modernen Programmusik muß zu Verwirrung und Mißverständnis führen. — Die nächstfolgende Entwicklungsstufe ist nun die, daß der Maler die obligatorische Staffage in seinem Landschaftsbilde als unnützen Ballast über Bord wirft. Dieser Stufe würde das Studium der reinen Instrumentalmusik entsprechen, der sogenannten absoluten Musik. Das neunzehnte Jahrhundert ist, wie wir wissen, die eigentliche Epoche der Instrumentalmusik und des Landschaftsbildes. — Aber die Entwicklung bleibt nicht stehen, sie drängt unaufhaltsam vorwärts, und nun wird die Grenze wieder nach der anderen Seite überschritten. Die ganz mit Stimmung durchtränkte Landschaft sehnt sich gleichsam wieder nach einem lebendigen Träger dieser Stimmung. Sie gebiert aus ihrer Stimmung heraus neue Lebewesen (Böcklin), Gestalten, die keine von außen hineingestellte Staffage sind, kein Vorwand für die Daseinsberechtigung der Landschaft, sondern ein Ausfluß ihres eigenen Wesens, ihre eigene zu menschlichen (oder halbmenschlich-fabelhaften) Gestalten verdichtete Stimmung. In ähnlicher Weise sehnt sich die absolute Musik wieder nach dem Wort zurück (neunte Symphonie). Aus dem symphonischen Instrumentalstil heraus entsteht einerseits das moderne Musikdrama, in dem sich die Instrumentalmusik aufs neue mit dem Gesang verbindet, in dem die Symphonie gleichsam lebendig wird und sich zu sichtbaren Gestalten verdichtet; oder die Instrumente selber lernen sprechen, der Instrumentalstil wird redend, die eigentliche moderne Programmusik erwächst, die von der alten himmelweit verschieden ist. Beethoven bildet auch für diese Entwicklung den Wendepunkt. In seiner künstlerischen Persönlichkeit berühren sich noch beide Arten. Seine Pastoralsymphonie ist noch eine Musik mit Staffage, die Leonorenouvertüre und die neunte Symphonie, in denen das Orchester so gewaltige Anstrengungen „zu reden" macht, weisen schon auf die moderne Programmusik hin.

Ehe wir uns den Instrumentalformen zuwenden, ist es nötig, kurz noch der Laute zu gedenken, eines Instrumentes, das im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert seine Blütezeit hatte und für die damalige Zeit ein außerordentlich beliebtes Orchesterinstrument und den Dilettanten das war, was ihnen heute das Klavier ist. Die Laute ist ein uraltes Saiteninstrument, das aus dem Orient stammt und wahrscheinlich über Ägypten durch die Araber und die Spanier in Europa eingeführt wurde. Sie war ursprünglich mit vier, später mit sechs Saiten bezogen, und zwar die fünf

tieferen doppelt, die höchste dagegen nur einfach, so daß sie im ganzen also eigentlich elfsaitig war. Für die Notierung von Musikstücken bediente man sich einer eigens für die Laute erfundenen Notenschrift, der sogenannten Lautentabulatur, die, im Gegensatz zur Mensuralnotenschrift, die die Tonhöhe anzeigte, die Griffe angab. Erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts wurde die Laute endgültig verdrängt, und zwar durch die vollkommenere und klangreichere Violine sowohl als durch das Klavier. Die größte Unvollkommenheit der Laute, die schließlich ihr Verhängnis wurde, war die Schwierigkeit, sie rein zu stimmen. „Wenn ein Lautenist 80 Jahre alt wird, so hat er gewiß 60 Jahre gestimmt", sagt Mattheson.



Silvius Leopold Weiß.
Nach dem Gemälde von B. Denner.

Berühmte Lautenmeister waren die Deutschen Hans Meisinger (um 1450), Konrad Gerle (um 1475), die gefeiertsten des sechzehnten Jahrhunderts, und (des letzteren Sohn?) Hans Gerle (um 1550, beide in Nürnberg), Hans Judenkunig in Wien (um 1500), der blindgeborene kurpfälzische Hoforganist zu Heidelberg Arnold Schlick (um 1510), der Nürnberger Hans Newsiedler (= Neusiedler, um 1550), der kurpfälzische Lautenist zu Heidelberg Sebastian Ochsenkuhn (1521—1574), der bei den Fugger in Nürnberg angestellte Melchior Neysiedler (= Neusiedler, um 1560), der bedeutende und berühmte Wolf Heckel (um 1560) und der Dresdner Kammervirtuose Silvius Leopold Weiß (1686—1750), der letzte große Lautenist; die Engländer John Dowland (1562—1626) und dessen Sohn Robert Dowland (um 1610); die Franzosen Jacques Gaultier (le vieux; geb. um 1600, gest. um 1670) und sein Vetter Denis Gaultier (l'illustre; geb. um 1605, gest. 1672), der berühmteste des siebzehnten Jahrhunderts, sowie der Sohn Jacques' Ennémond Gaultier (1635 [?]—1670), Jean Baptiste Besard (um 1610) und schließlich Charles Mouton (um 1660); die Spanier Don Louis Milan und der blindgeborene Miguel da Fuenllana (beide um 1550), der bedeutendste spanische Lautenmeister; die Italiener Vincenzo Galilei (vgl. S. 49) und Francesco Conti (1682—1732).

In jüngster Zeit ist die Laute als Begleitinstrument zum Gesange wieder häufiger aufgetaucht und hat sich die Gunst des Publikums zu erringen gewußt. Die größten Erfolge hatten bisher Sven Scholander, der hundert Lieder mit Begleitung der Laute (Gitarre) herausgegeben hat, sowie Robert Kothe und Käthe Hyan.

Die Instrumentalformen und das Orchester. — Den Vorgang, wie die Instrumentalmusik nach und nach neben der Vokalmusik zu größerer Bedeutung gelangt und sich schließlich als eigene, selbständige Kunstgattung von ihr abzulösen beginnt, haben wir bereits in unseren Betrachtungen der Opern- und der Kirchenmusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verfolgen können. Es erübrigt nun noch, einen Blick auf die Entwicklung der Formen zu werfen, die schließlich zur Sonate (für das Einzelinstrument) und zur Symphonie (für den gesamten Instrumentalkörper, für das Orchester) führte.

Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte dieser für die moderne Musik so wichtigen Formen ist noch nicht in allen Teilen endgültig aufgeklärt. Verwirrung und Mißverständnis wurden vielfach dadurch hervorgerufen, daß die Bezeichnungen Sonate, Kanzone, Intrade, Ouvertüre, Symphonie usw. in der ganzen Entwicklungszeit schwanken und teils für Gleichartiges, teils für Ungleichartiges gebraucht werden. Jede selbständig auftretende kunstmäßige Instrumentalmusik muß ursprünglich von einer Nachahmung der Vokalmusik ausgegangen sein. Anders ist die Entstehung der Instrumentalformen einfach nicht denkbar. Sogar die vornehmlich auf den Rhythmus gegründeten Formen der volkstümlichen Spielmannsmusik, wie Tänze und Märsche, erlangen ihren melodischen Gehalt auch erst durch Vermittlung des Tanz- und Marschliedes. Eine andere Form, in die sich absolute Musik gießen könnte, als irgendeine Gesangsform, gibt es schlechterdings nicht. Die ersten Instrumentalstücke sind immer gespielte Lieder. Der Worttext selber ist verschwunden, Rhythmus, Melodie und Harmonie des Liedes sind geblieben. Und wenn auch diese zerbröckeln, so bleibt doch das ursprüngliche Gerippe des Ganzen mit seinen symmetrischen Verhältnissen bestehen und umgibt sich mit einem neuen Tonkörper, durch den dann die Form des ursprünglichenWorttextes immer noch durchschimmert. Wenn die Materie, um die es sich hier handelt, nicht so überaus feiner, flüchtiger und geistiger Natur wäre, könnte man den Vorgang beinahe mit einem Versteinerungsprozeß vergleichen. Wie ein vorsintflutliches Lebewesen in eine plastische Schlamm- oder Kalkschicht, so ist das Gedicht in die Töne eingebettet worden. Das Lebewesen selber zerfällt, aber der Abdruck seiner Form bleibt erhalten, und ein neuer, weniger leicht zerstörbarer Stoff, der die von dem zerstörten Wesen hinterlassene Höhlung ausfüllt, bewahrt der Nachwelt die Form des verschwundenen

Geschöpfes. Der neue Stoff, der sich in die Abdruckform des ursprünglichen Lebewesens ergießt, wäre hier die Instrumentalmusik. Nur handelt es sich bei unserem Vorgang nicht um starre Materie, die ein früheres Lebewesen nachbildet, sondern sowohl die Abdruckform wie der neue ausfüllende Stoff sind womöglich noch leichter, luftiger und lebendiger als das ursprüngliche Wesen (das Gedicht) selber. Wir sehen daher auch keine Versteinerungen, nämlich starre, sondern im Gegenteil äußerst lebendige und bewegliche Gebilde entstehen, deren Wandlungsfähigkeit uns nicht nur in Erstaunen, sondern oftmals auch in Verwirrung setzen kann. — Die Musik der fürstlichen und städtischen Bläserchöre, die sich am Ausgange des Mittelalters gebildet hatten — in der ersten Zeit haben wir es vornehmlich mit Bläsern zu tun; die Saiteninstrumente, die vielfach als Begleitung zum Gesang verwendet wurden, traten erst später zum größeren Instrumentalkörper hinzu — bestand außer kurzen fanfarenartigen Stücken und volkstümlichen Tänzen aus übertragenen feierlichen Chorsätzen. Sie wurden bei festlichen Gelegenheiten im Freien, auf den Türmen oder den Altanen der Schlösser oder auf offenem Marktplatze gespielt, wie wir heute noch — oder wieder — Choräle durch einen Posaunenchor blasen lassen. Zur Bildung wirklich neuer Instrumentalformen fließen nun aber Bäche aus den verschiedensten Quellen zusammen. Wie wir bereits sahen (vgl. S. 160), wurden selbstständige Instrumentalsätze zuerst auf der Orgel versucht. Es waren dies die Ricercari, Tokkaten und Kanzonen. Eigens für ein Ensemble von Orchesterinstrumenten selbständig erfundene Sätze schufen zuerst Florentio Maschera (Canzoni da sonar, 1584) und, um die bedeutendsten zu nennen, Vincenzo Pellegrini (Canzoni ... alla francese, 1591), Claudio Merulo (Canzoni ... alla francese, 1592) sowie Giovanni Gabrieli (Canzoni par sonar, 1597). Der Kunstausdruck Sonate (Sonata, das gespielte Stück, entstanden aus der abgekürzten Bezeichnung Canzoni da sonar, d. i. Lied zum Spielen, im Gegensatz zur Cantata, dem gesungenen Stück) kommt allmählich neben dem ursprünglichen auf, und beide bestehen von nun ab längere Zeit völlig gleichbedeutend nebeneinander. Ein charakteristischer Instrumentalstil beginnt sich auszubilden, indem der Einfluß der Orgel sich dadurch fühlbar macht, daß der Komponist (nach Analogie des durch den 16- oder 4-Fußton verstärkten 8-Fußtones) zum ersten Male die Oktavenverdoppelung realer Stimmen wagte und damit eines der grundlegenden Prinzipien der modernen Orchesterbesetzung auffand. Wie in seinen Vokalkompositionen teilt Gabrieli in den meisten seiner Orchestersonaten auch den Instrumentalkörper in zwei gesonderte Chöre, die verschieden besetzt und auch räumlich getrennt voneinander aufgestellt werden. Diese Chöre dialogisieren untereinander (d. h. der zweite Chor wiederholt das Thema des ersten) und treten dann schließlich zusammen. Die reiche und prächtige Setzweise der venezianischen

Schule führte hier gleichsam von selbst auf eines der wichtigsten Prinzipien des Instrumentalstils, auf die Kontrastwirkung, die sich durch die Wiederholung des Themas von dem zweiten Chor in anderer Instrumentalbesetzung oder auf anderer Tonstufe, allerdings noch in ganz äußerlicher, aber doch schon in natürlicher und wirkungsvoller Weise ergibt. Diese Art Kontrastwirkung wurde in der älteren Instrumentalmusik immer wieder angewandt und lebte in den im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert so beliebten Echos fort. Eine ähnliche Art der Kontrastwirkung tritt uns in der alten Konzertform entgegen, wie sie von Arcangelo Corelli, einem der ausgezeichnetsten Geigenvirtuosen seiner Zeit, aufgestellt worden war.



Arcangelo Corelli.
Nach einem Stich von Faustino Anderloni.

Arcangelo Corelli (geb. 12. Februar 1653 zu Fusignano bei Imola; gest. 10. Januar 1713 zu Rom), von seinen Zeitgenossen Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo de' nostri tempi genannt, ist erst verhältnismäßig spät zu Ruhm und Ehren gelangt. Bis 1680 scheint er sich vorzugsweise in Deutschland aufgehalten zu haben; im genannten Jahre zog er nach Rom, wo er nun bis an sein Lebensende blieb. In dem Kardinal Ottoboni gewann er einen feinsinnigen, tatkräftigen Freund und Mäzen, der es sich ganz besonders angelegen sein ließ, Corelli in das rechte Licht zu stellen. Dem Spiel Corellis wird in der Hauptsache tiefes Gefühl und Ausdruck nachgerühmt, weniger eine blendende Technik, die ihm nicht in dem Maße zu Gebote stand, wie beispielsweise dem deutschen Violinvirtuosen Nikolaus Adam Strungk (vgl. S. 75), der durch seine für die damalige Zeit geradezu abenteuerlichen doppelgriffigen Künste alle Welt verblüffte.

In der von Corelli aufgestellten Konzertform, dem sogenannten Concerto grosso, tritt eine Vereinigung einzelner obligat und konzertierend geführter Soloinstrumente (gewöhnlich sind es drei), das sogenannte concertino, dem durch die Gesamtheit der übrigen Instrumente (mit Basso continuo) gebildeten concerto grosso gegenüber. Von diesem rivalisierenden Zusammenklingen der Instrumente stammt der Name Konzert. Erst in späterer Zeit

wird der Name in unserem heutigen Sinne zur Bezeichnung eines Tonstückes für ein Soloinstrument mit Orchesterbegleitung gebraucht, das dem Spieler Gelegenheit gibt, seine virtuose Fertigkeit zu zeigen. Das heutige Konzert hat ausgebildete Sonaten- (oder symphonische) Form und verfügt infolgedessen über die dieser ausgebildeteren Form eigene innere Kontrastwirkung. Daneben bleibt aber der Gegensatz zwischen dem Soloinstrument und dem Gesamtorchester (dem Tutti) immer noch bestehen und bildet einen besonderen Reiz dieser Tonstücke. — Eine andere, nicht minder wichtige Quelle der Instrumentalmusik war die Opernbühne. Noch mehr als die kurzen Einleitungs- und Schlußstücke (Ritornelle) der Arien, die mit dem Gesang immer noch in sehr innigem Zusammenhang standen, gewannen die einzelne wichtige Szenen des Dramas einleitenden Orchestersätze Einfluß auf die Entwicklung des selbständigen Instrumentalstils. Diese knappen, oft nur wenige Takte enthaltenden Sätze wurden als Sinfonia bezeichnet, und in diesem Sinne einer dramatischen Einleitungsmusik wurde das Wort in Italien und anderwärts noch lange gebraucht. Es ist wiederum die venezianische Schule, in der diese Sätze zuerst zur Bedeutung gelangen. Die Symphonien, die Monteverdi in seinen Opern verwendet, zeigen den gleichen feierlichen Ernst wie die Orchestersonaten Gabrielis. Aber sie dienen dem Komponisten bereits als dramatisches Ausdrucksmittel und werden in einzelnen Fällen schon in ganz moderner Weise zur Hervorhebung der dramatischen Parallelen gebraucht, indem sie bei ihrem gleichlautenden oder leicht veränderten Wiedereintritt im Zuhörer die Erinnerung an eine vorangegangene und zur gegenwärtigen in besonderer Beziehung stehende Szene erwecken sollen. Noch größere Bedeutung gewann die Symphonie, als sie als eigentlicher Orchesterprolog an den Anfang der Oper trat. Auch damit machte die venezianische Schule den Anfang, indem sie an Stelle des gesungenen Prologs ein Instrumentalstück setzte. Diese Symphonien waren ursprünglich ebenfalls kurz und nur einsätzig. Doch boten sie dem Komponisten reichliche Gelegenheit zur Charakteristik, und schon jetzt wurden ihre Motive oft den Hauptszenen der Oper entnommen, ähnlich wie bei unserer modernen Programmouvertüre, die ihren Stammbaum demnach bis in die ältesten Zeiten der Oper zurückführen kann. Durch den Wechsel von Takt und Tonart wußten die Komponisten die einzelnen Tonbilder innerhalb des einen Satzes auseinander zu halten und Kontrastwirkung zu erreichen. In der neapolitanischen Schule ging dann dieser enge motivische und thematische Zusammenhang zwischen Symphonie und Oper verloren und ist erst später (durch Händel, Gluck usw.) wieder eingeführt und gleichsam aufs neue entdeckt worden. Dagegen brachte die neapolitanische Schule dadurch einen weiteren Fortschritt, daß sie der Symphonie eine festere Form verlieh. Diese neapolitanische Symphonie, wie sie vom großen Alessandro Scarlatti in seinen Opern endgültig festgestellt ward und sich als eigentliche italienische

Symphonie (d. h. Ouvertüre) bis in unsere Zeit erhalten hat, besteht aus drei Sätzen. Der erste und der dritte Satz sind in lebhaftem Tempo gehalten; zwischen diesen beiden stark bewegten Ecksätzen, von denen der erste (Allegro) meistens im geraden, der letzte (Presto) meistens im ungeraden Takte steht, erscheint als lyrischer Ruhepunkt ein langsamer, mehr gesangsmäßig gehaltener Satz (Andante). So klein und knapp die Sätze noch sind, so zeichnen sich diese alten neapolitanischen Symphonien doch schon durch ihr schönes Ebenmaß aus. Der langsame Satz kontrastiert nicht nur mit den beiden Ecksätzen, sondern diese kontrastieren auch wieder untereinander durch die Verschiedenheit des Rhythmus. Der leichter beschwingte ungerade Takt im dritten Satze bedeutet überdies gegenüber dem schwereren geraden Takte des ersten eine Steigerung der Beweglichkeit und der freudigen Stimmung nach dem Schlusse hin. In dieser dreisätzigen Form erkennen wir unschwer das ursprüngliche Vorbild der drei Hauptsätze unserer modernen Orchestersymphonie (oder unserer zyklischen Sonate), nur das Menuett (Scherzo) fehlt noch, das, wie wir bald sehen werden, aus einer anderen Quelle stammt. Die einzelnen Sätze zeigen allerdings noch nicht die ausgebildeten Formen der klassischen Symphonie- oder Sonatensätze. Zwar will Hermann Kretzschmar in den Allegrosätzen der Symphonien Scarlattis bereits den Typus des modernen ersten Symphoniesatzes, also das Prototyp der heutigen Sonatenform mit Themengruppe, Durchführung und Reprise erkennen, und wenn wir uns nur an den einfachsten architektonischen Grundriß halten, so können wir seiner Ansicht beistimmen; doch dürfen wir nicht außer acht lassen, daß dem einfachen Allegrosatz Scarlattis, der mit den anderen Sätzen kontrastiert und demnach eines inneren Gegensatzes entbehren kann, die Hauptsache fehlt, die den Allegrosatz zum selbständigen ersten Sonatensatz macht: das zweite Thema, das eben diesen inneren Kontrast und damit das eigentliche Lebenselement, die Spannung, in diesen Satz hineinbringt. Denn das, was Kretzschmar in diesen alten Symphonien als Themengruppe bezeichnet, ist noch sehr einfach gestaltet und weist überdies kein kontrastierendes Thema auf. Wie die Form der zyklischen Sonate und Symphonie mit ihren vier scharf unterschiedenen Sätzen, so läßt sich auch der eigentliche (erste) Sonatensatz Allegro selbst nicht nur aus einer Quelle ableiten; auch hier flossen noch andere Ströme zu, und wahrscheinlich haben Lied und Arienformen und sogar die alte Strophenform des Kunstliedes (Bar) mit seinen beiden gleichgebildeten Stollen, die etwa der wiederholten Themengruppe entsprechen würden, und seinem Abgesang, der mit der Durchführung zu vergleichen wäre und am Schluß in den Meistersingertönen oftmals schon eine teilweise Reprise des Stollens enthält, an seinem Aufbau teilgenommen.

Anders als in Italien entwickelte sich die Form des Orchesterprologs in Frankreich. Herrschte dort die heitere Lebenslust, so wurde hier

das feierliche Moment der Aufführungen betont, wie denn überhaupt das französische Theater mehr auf das Pathetische zugeschnitten ist und sogar im Lustspiel nur schwer vom Kothurn herunterkommt. Die französische Ouvertüre, wie sie schon Lully seinen Opern voranstellte, besteht aus drei eng miteinander verbundenen und ohne Pausen ineinander übergehenden Sätzen; sie beginnt mit einem langsamen Satze (Grave), worauf ein lebhafter (Allegro) folgt, und schließt wieder mit einem langsamen Satze, der oftmals eine wörtliche oder abgekürzte Wiederholung des ersten ist. Der lebhafte Mittelsatz ist ursprünglich fugiert und nimmt erst später freiere Gestalt an. Während nun die italienische Symphonie die Tendenz zeigt, ihre drei Sätze auszudehnen und allmählich zu selbständigen, voneinander scharf getrennten Teilen auswachsen zu lassen, beobachten wir an der französischen Ouvertüre gerade das Entgegengesetzte; ihre drei Sätze suchen mehr und mehr zu einem zu verschmelzen, indem das zweite Grave verschwindet, gleichsam von dem rauschenden Schluß des Allegrosatzes aufgesogen wird, und das erste Grave zu einer feierlich-ernsten Introduktion der Ouvertüre zusammenschrumpft. Der nun zur Hauptsache gewordene Allegrosatz nimmt dann später statt der älteren Fugenform die modernere Sonatenform an. Während so die italienische Sinfonie für den Grundriß des zyklischen Aufbaues unserer Opernsymphonie vorbildlich wurde, wirkte die französische Ouvertüre — und zwar durch Vermittlung der Suite, in der sie Aufnahme fand — auf die Gestaltung des ersten Symphonie-(Sonaten-)Satzes ein, der ihr die feierliche Einleitung verdankt. Auch die langsamen Einleitungen der späteren Ouvertüren (Don Juan, Freischütz usw.) stammen aus dieser Quelle. Das Zusammenwirken beider Formen zeigt sich deutlich an Rossinis allbekannter Tellouvertüre; sie stellt eine dreisätzige italienische Symphonie dar, deren erster Satz nach dem Vorbild der französischen Ouvertüre durch eine langsame Introduktion eingeleitet wird. Zum völligen Ausbau der modernen Orchestersymphonie fehlt nun nur noch das Menuett (Scherzo). Die Herkunft dieses jüngsten Satzes unserer Symphonie führt uns zur Suite.

Auch die Suite gehört zu den Ahnen unserer Symphonie; sie ist uns doppelt interessant, weil sie unter der vornehmen Gesellschaft der übrigen Vorfahren, neben der geistlichen Orchestersonate und der höfischen Opernsinfonie und Ouvertüre, das echt volkstümliche und bürgerlich-gemütliche Element vertritt. Deshalb wirkte sie auch in dem ganzen Bildungsprozeß wie der Sauerteig. Die Suite stammt direkt von der Spielmannsmusik her. Sie ist von Anfang an echte Instrumentalmusik und tritt (auch Partie, Partita genannt) zuerst in den Lautenbüchern des sechzehnten Jahrhunderts auf. Ursprünglich stellt sie nichts weiter dar als eine Reihe von Musikstücken ernsteren und heiteren Charakters, wie sie von einer Anzahl von Spielleuten als Ständchen, Morgen- oder Abendmusik auf Straßen

und Plätzen gespielt wurden. Tänze, liedartige und marschartige Sätze werden nacheinander vorgetragen, dann ziehen die Musikanten wieder weiter. Als solche Partien volkstümlicher Instrumentalstücke, zuerst in Italien, dann in Deutschland (Nürnberg) und schließlich in Frankreich, notiert wurden und im Druck erschienen, machte sich natürlich schon der Einfluß der Kunstmusik auf die Form geltend; dennoch behielt die Suite ihren volkstümlichen Grundcharakter bei und wirkte gerade dadurch belebend auf den strengen Musikstil zurück. Zuerst brachten solche Sammlungen nur eine Anzahl gleichartiger Tänze; dann werden zweierlei oder dreierlei verschiedenartige Tänze geboten, z. B. eine Anzahl ernste Paduanen und ebensoviele lustige Galliarden sowie marschartige Intraden. Die eigentliche Suite entstand aber erst dann, als die Komponisten eine bestimmte Anzahl von Tänzen in einer bestimmten Reihenfolge zu einem Strauße vereinigten, dessen verschiedene Blüten untereinander kontrastierten und sich doch zu einem gefälligen Ganzen verbanden. Der erste, der ein solches Sträußchen von vier Tänzen in der Reihenfolge Paduan, Intrada, Dantz und Galliarda band, war der Organist Paul Peurl zu Steyer (lebte um 1610). Als äußeres Einheitsband unter den vier Sätzen diente ihm die Gleichheit der Tonart; daneben wußte er die einzelnen Tänze aber auch noch dadurch enger aneinander zu ketten, daß er in allen oder in einigen dasselbe Hauptthema beibehielt, natürlich unter entsprechender rhythmischer Umbildung und veränderter Ausschmückung, so daß die verschiedenen Tänze als Variationen aufgefaßt werden können. Peurl wurde dadurch der Begründer der deutschen Variationensuite. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts erscheint die Form der Orchestersuite erweitert: sie wird fünf- und sechssätzig. Die altertümlichen Paduanen und Galliarden verschwinden allmählich; dafür treten modernere Tänze ein: Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten, Menuetts usw. Der beliebteste deutsche Suitenkomponist dieser Zeit war Johann Petzold, der als Stadtpfeifer in Bautzen und später in Leipzig lebte, und dessen Kompositionen sich durch schlichte Anmut auszeichnen. Auch er verband noch gern wenigstens zwei benachbarte Sätze dadurch enger miteinander, daß er im zweiten das Thema des ersten variierte. Er hat eine ganze Reihe Suitensammlungen, meistens für Blasinstrumente, herausgegeben: Musica vespertina Lipsiaca oder Leipziger Abendmusik von 1—5 Stimmen (1669); Hora decima . . . musikalische Arbeit zum Abblasen (1670) usw. Man sieht, hier spielt sich die Suite noch im Freien ab, als blasende Abendmusik, es ist noch das alte Ständchen, die Form gedeiht noch auf ihrem ursprünglichen Heimatboden, trotzdem sie schon jetzt durch die Kunst veredelt erscheint. Erst als die französische Suite aufkam, wurde sie aus der freien Natur in das Treibhaus des Konzertsaals versetzt. Doch sind die ältesten Konzert- oder Kammersuiten ebenfalls noch auf deutschem Boden entstanden. Ihr Schöpfer ist

der Elsässer Georg Muffat, der 1704 als Kapellmeister und Hofpagenmeister des Bischofs von Passau starb.

Georg Muffat wurde um 1645 in Schlettstadt geboren und hatte sich in Paris ausgebildet, wo er sich Lullys Stil zum Vorbild nahm. Später kam er als Organist ans Straßburger Münster. Nach 1675 weilte er in Wien, dann in der bischöflichen Kapelle zu Salzburg. Vom Bischof von Salzburg wurde er zu seiner weiteren Ausbildung auf einige Zeit nach Rom gesandt. Nach dem Tode seines Herrn nahm er Dienste beim Bischof von Passau. Seine Suiten erschienen in zwei Teilen (1695 und 1698) unter dem Titel Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium. Sie sind für Streichinstrumente fünfstimmig gesetzt mit Basso continuo. Das Hinzutreten des Generalbaßinstrumentes beweist deutlich, daß diese Kompositionen nicht mehr für die Aufführung im Freien bestimmt waren, auch wenn der Komponist es in der Vorrede nicht ausdrücklich sagt, daß sie in den Hofkonzerten zur Aufführung kamen. Muffat hält sich nicht mehr an eine bestimmte Reihenfolge der Tänze, sondern mischt sie möglichst bunt durcheinander. An der Spitze aber steht jedesmal eine französische Ouvertüre. Die einzelnen Sätze haben wenig oder keine Beziehung mehr zueinander. Die Variationenform ist ganz fallen gelassen. Dafür sucht er die Tänze im Sinne der alten (Pseudo-) Programmmusik möglichst scharf zu charakterisieren; d. h. er erfindet alle möglichen Vorwandtitel dafür, selbst vor Schornsteinfegern (!) und Gespenstern (!) schreckt er nicht zurück. Natürlich sind diese Charakterisierungen nur äußerlicher Natur; vorbildlich dafür waren die Ballette der französischen Oper. Der Komponist bezeichnet seine Suiten gelegentlich auch selber als Balletts. Die Suiten Muffats stellen also nicht mehr das idealisierte Ständchen dar, sondern eine Art von Divertissements, Blumenlesen aus theatralischen Unterhaltungen, ob sie nun direkt aus solchen herstammen oder nur in ihrem Geiste für Konzertzwecke komponiert sind, wie man denn überhaupt die eigentliche Suitenmusik der Franzosen in den Charakterballetts ihrer Opern suchen muß.

Die Form der französischen Suite zeigen auch die Orchestersuiten Johann Sebastian Bachs, die ebenfalls mit einer französischen Ouvertüre beginnen und daran eine Reihe von Tänzen fügen. Sie enthalten eine Fülle hübscher Gedanken und dürften ihrer eindringlichen Charakteristik und ihrer plastischen und manchmal geradezu volkstümlichen Melodik wegen auch heute wieder in weiteren Kreisen Eingang finden, wenn die Leiter populärer Konzerte darauf zurückgreifen und sie stilgerecht zu Gehör bringen wollten. Als Suiten im gewissen Sinne können wir auch Händels Feuer- und Wassermusik ansehen, die zu besonderen Gelegenheiten komponiert sind.

In diesem ganzen Umwandlungsprozeß spielte das Klavier eine sehr bedeutsame Rolle. Trotz seiner Unvollkommenheit und Tonarmut bot gerade dieses Instrument dem Spieler die Möglichkeit, alle Art von Musik, ob gesungen oder gespielt, ob ein- oder vielstimmig, nachzuahmen, gleichsam eine Skizze, einen Schattenriß davon zu entwerfen. Es spielte in der Musik eine ähnliche Rolle wie die Schwarzweißzeichnung in der Malerei. Es wurde das hauptsächlichste und bequemste Studieninstrument des Künstlers. Ebenso kann man es aber auch das eigentliche Reproduktionsinstrument nennen und als solches mit dem Holzschnitt oder dem Kupferstich vergleichen. Wie diese Verfahren den Werken der bildenden Kunst in den weitesten Kreisen Verbreitung schafften, so das Klavier den Werken der Tonkunst, die es aus den Kirchen, Konzertsälen und Opernhäusern in das bescheidene Gemach des Kunstfreundes übertrug. Als Instrument aber

entwickelte es gleichzeitig seinen eigentümlichen Instrumentalstil, und da sich dieser, der Natur des Instrumentes gemäß, freier gestalten mußte, als die auf dem Vokalsatz beruhende strenge Setzweise der bisherigen Kunstmusik, so konnte es bei den fortwährenden Wechselbeziehungen zwischen beiden nicht fehlen, daß einzelne Freiheiten rückwirkend vom Klavier auch in den Instrumentalstil eindrangen und diesen leichter und beweglicher gestalteten. So vollzog sich besonders der innere Ausbau der neuen Satzformen unter reger Mitwirkung des Klaviers oder vielmehr der Klaviermusik. Zugleich aber verschwand in der neuen Setzweise mit dem durch diese verdrängten Generalbaß (Basso continuo) das Klavier selber als Begleitungsinstrument aus dem Orchester. In Italien gelangte das Klavier, das bis dahin mehr oder weniger vom Orgelspiel abhängig gewesen war oder nur als harmonieergänzendes Generalbaßinstrument im Orchester gebraucht wurde, zuerst durch Domenico Scarlatti zur Selbständigkeit.

Domenico Scarlatti, geboren 1685 zu Neapel, war Schüler seines Vaters und Francesco Gasparinis in Rom. Er debutierte daselbst mit einigen Opern, wurde aber hauptsächlich als Orgel- und Klavierspieler geschätzt. Im Jahre 1715 ward er zum Kapellmeister an der Peterskirche in Rom ernannt. 1719 zog ihn Händel, den er schon 1709 kennen gelernt hatte und mit dem er gut befreundet war, nach London als Maëstro al Cembalo an die italienische Oper, wo auch sein Narciso in Szene ging. Doch erwiesen sich ihm die Verhältnisse nicht besonders günstig. Er begab sich deshalb nach Lissabon und trat in den Dienst des portugiesischen Hofes. Im Jahre 1725 kehrte er nach Neapel zurück. Als der spanische Thronfolger 1729 eine neapolitanische Prinzessin heiratete, ging Scarlatti mit dem fürstlichen Paare nach Madrid, wo er angeblich 1757 starb. Nach anderen Berichten soll er 1754 wieder nach Neapel zurückgekehrt und dort gestorben sein. — Die Bedeutung Domenico Scarlattis für die Musikgeschichte liegt in seinen Klavierkompositionen. Seine einsätzigen Klaviersonaten haben liedartige Form und sind in der Mehrzahl homophon. Die Themen sind prägnant und gefällig. Der Tonarmut des Instrumentes sucht er durch lebhafte Figurierung, manchmal auch durch Stimmenhäufung entgegenzuwirken. Zahlreiche Klavierstücke Scarlattis liegen in Neudrucken vor (herausgegeben von Czerny, Köhler, Hans von Bülow, Tausig, Schletterer u. a.). Auch in modernen Sammelwerken älterer Klaviermusik ist Scarlatti vielfach vertreten, wie denn seine Kompositionen von den besseren Pianisten immer noch gern gespielt werden und so in den Konzertprogrammen der Gegenwart fortleben.

Francesco Durante (1684—1755), ein anderer Vertreter der neapolitanischen Schule, vereinigte mehrere meistens miteinander kontrastierende Sätze zu einem Ganzen und erweiterte so die einsätzige Klaviersonate Scarlattis zur mehrsätzigen oder zyklischen Sonate.

Der französische Klavierstil hängt eng mit der Lautenmusik zusammen, die im siebzehnten Jahrhundert in Frankreich in Blüte stand. Als Vater des französischen Klavierspieles gilt Jacques Champion de Chambonnières, der als Organist und Kammerzembalist Ludwigs XIV. in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte. Er war der Lehrer des älteren François Couperin (Sieur de Crouilly; 1631—1698), der als Organist an St. Gervais wirkte. Aus der zahlreichen Familie der Couperins ragt besonders der Neffe des genannten, François Couperin

der Jüngere (1668—1733) hervor, dem die Franzosen den Beinamen Le Grand gegeben haben. Er ist der Hauptvertreter des sogenannten galanten Stils, der in Anlehnung an den französischen Lautenstil entstand und besonders im achtzehnten Jahrhundert florierte. Von dem bisher gebräuchlichen strengen Stil, der seine Herkunft von der Orgel und der Vokalmusik ableitete und demgemäß das ganze Tonstück hindurch an einer gewissen Stimmenzahl konsequent festhielt, unterscheidet sich der galante Stil dadurch, daß er die Stimmenzahl innerhalb des Satzes jeden Augenblick beliebig vermindert oder vermehrt. Während im strengen Satze die einzelnen Stimmen, selbst wenn sie von ein und demselben Spieler auf ein und demselben Instrument hervorgebracht wurden, immer noch gewissermaßen als selbständige Individuen gelten konnten, wird nun das Instrument gleichsam als das komplizierte Organ eines Individuums angesehen, das nun aber alle die mannigfaltigsten Fähigkeiten dieses Organs in freier und sinnvoller Weise zur Darstellung seines persönlichen Empfindens heranzieht. Wieder war es die Tonarmut des Instrumentes, die zur Umgestaltung der Satzweise drängte. Während aber die Italiener und die Deutschen der Klangarmut des wenig tragenden Klaviertones durch Auflösung der Stimmen in Laufwerk und Figuration — wie sie aus dem Diminuieren der Sänger und Organisten hervorgegangen — zu begegnen suchten, half sich der galante Stil damit, daß er die Hauptstimme mit allerhand kleinen Schnörkelchen und Verzierungen (Triller, Mordente usw.), die ursprünglich aus der Lautentechnik stammten, ausschmückte und dadurch klangvoller gestaltete. Die Nebenstimmen verflüchtigten sich zu einer bald vollgriffigen, bald in gebrochene Akkorde aufgelösten — ebenfalls lautenartigen — Begleitung. Alles wird leicht beweglich, zierlich, graziös; die echte Kunst des Rokoko mit ihren tausend Vouten, Cornichen und Schnörkelchen, aus der alles Feste, Gerade, Strenge und Schwere verbannt war, und in der sogar die Grundverhältnisse zwischen Last und Träger bis zu einem gewissen Grade zu Gunsten eines freien, lustigen Spiels mit Linien und Formen aufgehoben schienen. So verschwand aus dem galanten Stil auch die bisherige Stütze des ganzen musikalischen Gerüstes: der Generalbaß mit seinen gesetzmäßig geregelten Akkordfortschreitungen und Stimmführungen. Er war in der neuen Monodie immer noch gleichsam als das Gespenst der alten Polyphonie umgegangen; nun verflüchtigte er sich, ohne daß man eigentlich recht sagen und bestimmen kann, wie und wann er abhanden gekommen ist. Er war einfach in Vergessenheit geraten. Nun erst hatte sich der Instrumentalstil völlig vom Vokalstil getrennt und war selbständig geworden.

Die Klavierstücke des großen François Couperin (Pièces de clavecin, 4 Bücher, 1713, 1716, 1722, 1730; neu herausgegeben von Johannes Brahms. L'art de toucher le clavecin, 1717) bergen keine tiefen oder großen Gedanken; es sind meistens kleine

Genrebildchen, die unwillkürlich an die Malereien Watteaus und seine bebänderten, gepuderten und frisierten Schäfer erinnern, fließen aber leicht dahin, sind zierlich und elegant und zeugen von feinstem Geschmack. Auf unseren heutigen, tonstarken Klavieren müssen sie allerdings, besonders was die Verzierungen betrifft, mit großer Diskretion vorgetragen werden, wenn sie den rechten Eindruck machen sollen. Man braucht dazu nicht nur eine leichte Hand, sondern auch einen feinen, geläuterten Geschmack. — Mehr die virtuose Seite des Klavierspiels betonte Couperins Zeitgenosse **Louis Marchand** (1669—1732), der seinerzeit als der größte Orgel- und Klavierspieler Frankreichs angesehen wurde, durch seine ungeregelte Lebensführung und wenig vorteilhaften Charaktereigenschaften aber sich öfter in Mißhelligkeiten brachte. Seine drei Bücher Klavierstücke gehören zu den besten seiner Zeit, doch ist ihm Couperin an Geist und Geschmack, an Originalität und feiner Charakteristik weit überlegen.

Der berühmteste Schüler Marchands ist **Jean Philippe Rameau** (vgl. S. 94), der bedeutendste unter den älteren französischen Musikern, den wir bereits als Opernkomponisten kennen gelernt haben. Auch er gab mehrere Sammlungen von Klavierstücken heraus, doch weist sein Klavierstil gegenüber Couperin keinen wesentlichen Fortschritt auf. Dagegen wirkte er geradezu epochemachend durch seine theoretischen Werke, in denen er zuerst die Lehre von den Grundakkorden (accords fondamentaux) und deren Umkehrungen, die unter sich in harmonischer Beziehung wesenseins sind, aufstellte und dadurch den Grund zur modernen Harmonielehre legte.



François Couperin der Jüngere, genannt Le Grand.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

In Deutschland wurde die Klaviermusik ebenfalls zuerst von den Organisten gepflegt. Die ältesten Klavierkompositionen sind Charakterstücke (Pseudoprogrammkompositionen). So schrieb der alte Buxtehude sieben Klaviersuiten, „worinnen die Natur und Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden" und von Johann Kuhnau, dem Amtsvorgänger Johann Sebastian Bachs an der Thomasschule, der als erster die mehrsätzige Sonate für Klavier einführte, sind die „Musikalischen Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen" (1700) besonders bemerkenswert. Diese Werke sind noch im älteren, strengeren Stil geschrieben. Aber bereits Johann Sebastian Bach, der durch sein „Wohltemperiertes Klavier" den eigentlichen Grund zum modernen Klavierspiel legte und uns Deutschen immerdar auch als der Erzvater des Klavierspiels gelten wird, lenkte in seiner erstaunlichen Vielseitigkeit und Regsamkeit des Geistes in

seinen französischen Suiten bereits in den galanten Stil über, den er allerdings in seiner eigenen Art behandelte, indem er Freiheit und Gediegenheit in wunderbarer Weise verband und sich gerade hier von der liebenswürdigsten Seite zeigte. Aber erst mit den Söhnen Bachs kommt der freie (galante) Stil auch in Deutschland völlig zum Durchbruch. Der älteste und begabteste unter ihnen, **Wilhelm Friedemann**, der Hallesche Bach, der zunächst in Dresden (1733—1747) und danach in Halle (1747—1764) als Organist gewirkt hatte, letztere Stellung aber seiner Extravaganzen und Trunksucht wegen aufgeben mußte und nach einem zügellos vagabundierenden Leben in Berlin elend zu Grunde ging, neigte noch mehr dem strengeren Stile zu. Dagegen ist Bachs zweiter Sohn **Karl Philipp Emanuel**, der sogenannte Hamburger Bach, der eigentliche Vermittler zwischen der älteren Kunst und derjenigen unserer Klassiker geworden. Seine direkten Nachfolger waren Haydn und Mozart.



Wilhelm Friedemann Bach.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

Karl Philipp Emanuel Bach wurde am 8. März 1714 in Weimar geboren (vgl. S. 173). Sein Lebensweg verlief einfach. Er sollte ursprünglich Jurist werden und ging, um diese Studien zu betreiben, nach Frankfurt a. O. Doch beschäftigte er sich daselbst mehr mit Musik als mit Rechtswissenschaft. Im Jahre 1740 berief ihn Friedrich der Große als Kammerzembalist nach Berlin. In dieser Stellung verblieb er bis zum Jahre 1767, wo er, als Nachfolger Telemanns, zum Kirchenmusikdirektor in Hamburg ernannt wurde. Hier starb er am 14. Dezember 1788. Gerade weil Philipp Emanuel Bach ursprünglich nicht zum Berufsmusiker bestimmt war, konnte er sich um so ungezwungener dem freien galanten Stil widmen, der von den auf der Orgelbank aufgewachsenen strengen **norddeutschen** Musikern nicht für vollwichtig angesehen wurde. Dem frischen und kecken Aufgreifen dieses galanten Stils verdankt Philipp Emanuel seine Bedeutung. Wenngleich er sich von den engen Fesseln

der norddeutschen Schule loslöste und in der freieren leichten Art der Franzosen zu schreiben begann, so verleugnete er dabei doch das Blut seiner Vorfahren nicht; er blieb ein echter Bach. Das heitere und geistreiche Spiel mit graziösen Linien und Formen genügte ihm nicht; er wollte mit seiner Kunst tiefere Wirkung erzielen. „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren" sagt er in seiner autobiographischen Skizze. Er wollte nicht mehr den alten Vokalstil auf dem Instrument nachahmen, nein, das emanzipierte Instrument sollte selber singen lernen. „Mein Hauptstudium", heißt es an einer anderen Stelle der genannten Lebensskizze, „ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen." Das Instrument war ihm nicht mehr der Tummelplatz für eine Anzahl individualisierter Stimmen, sondern es war selber zum Individuum geworden, das gleichsam aus seiner eigenen Seele heraussang, dabei aber dennoch die Fähigkeit nicht verloren hatte, gelegentlich (in polyphonen Satzformen) von einer Mehrheit von Individuen und ihren Konflikten zu berichten. In dieser Weise stellen sich die modernen Instrumentalformen (Sonate, Symphonie) dar, die weder an den homophonen noch an den polyphonen Satz gebunden sind, sondern beide Satzarten in der mannigfaltigsten Vereinigung und Vermischung dem höheren künstlerischen Zwecke dienstbar machen.



Karl Philipp Emanuel Bach.

Als einer der ersten hat Philipp Emanuel Bach die neue Stilreform Johann Stamitzens (vgl. S. 220) konsequent und sinnvoll gehandhabt und dadurch auf die eigentlichen Klassiker der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart und Beethoven, denen die Form erst ihren völligen Ausbau verdankt, befruchtend eingewirkt. Haydn sprach sich zu verschiedenen Malen über den Eindruck aus, den Philipp Emanuels Sonaten auf ihn machten, und über den Einfluß, den sie auf sein eigenes Schaffen ausübten, und von Mozart ist der Ausspruch bekannt: „Er [Emanuel Bach] ist der Vater, wir [Mozart und Haydn] sind die Buben." Philipp Emanuel Bach war nicht nur ein sehr fruchtbarer Klavierkomponist, er tat sich auch als Kirchenmusiker hervor und schrieb Kantaten, Passionen und Oratorien. Sein Buch: **Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen** ist noch heute bedeutend und wichtig für die Erklärung der Spielmanieren des achtzehnten Jahrhunderts. — Der dritte Sohn Bachs, **Johann Gottfried Bernhard**, ein musikalisch reich beanlagter

Mensch, hat infolge innerer Zerfahrenheit in seinem kurzen Leben nichts gewirkt. — Der vierte Sohn, Johann Christoph Friedrich (1732—1795), der sogenannte Bückeburger Bach, der Klaviersachen, Kammermusikstücke und eine Oper (Die Amerikanerin) schrieb, hat wenig in die Musikentwicklung eingegriffen. — Dagegen hat der jüngste Sohn Johann Christian (1735—1782), der sogenannte Londoner Bach, durch seine gediegenen Kompositionen den Ausbau der Sonatenform gefördert und sich neben Haydn und Mozart um die Ausbildung des gesangsmäßigen Instrumentalsatzes verdient gemacht.

Wir haben gesehen, wie der eigentliche erste Sonatensatz (Allegro) seit Domenico Scarlatti immer bestimmtere Formen annahm. Schon hatten wir einen Hauptteil (Themengruppe), der auf der Tonart der Dominante schloß, einen, wenn auch noch wenig ausgebildeten Durchführungsteil und die Wiederkehr (Reprise) des Hauptteils in der Grundtonart unterscheiden können. Das ganze Gebilde gemahnt aber noch an die Orgel und ist ein Zwitterding zwischen homophonem und polyphonem Satz — noch keine freie künstlerische Mischung beider Stilarten, wie die moderne Sonate. Der eigentliche Gegensatz fehlt. Das Thema selbst ist noch, ähnlich wie in der Fuge, als ein in einer Stimme auftretendes melodisches Motiv aufgefaßt, das von den übrigen Stimmen — allerdings in freierer Weise als in der eigentlichen Fuge — nachgeahmt werden kann, und zu welchem dann eventuell ein gleichzeitiger kontrapunktischer Gegensatz tritt. Der erste, der das Thema im modernen Sinne — als Sonatenthema und nicht mehr als Fugenthema — auffaßt und klar darstellt und ihm einen wirklichen Kontrast gegenüberstellt, ist Johann Stamitz, der durch diese Tat als wahrer Schöpfer des modernen Stils anzusehen ist, der Begründer der Mannheimer Schule. Das moderne (Sonaten-) Thema liegt nicht in einer Stimme; es ist ein in sich abgeschlossenes musikalisches Gebilde (Satz, Periode), ein- oder mehrstimmig, Melodie und Begleitung. Soll dieses Thema nun in Aktion treten, so muß ihm ein wirklicher Kontrast gegenübergestellt werden. Gleichzeitig, wie beim einstimmigen und durch die verschiedenen Stimmen wandernden Fugenthema, kann aber dieser Kontrast nicht auftreten. Stamitz läßt dem ersten Thema daher ein zweites Thema in kontrastierender aber verwandter Tonart folgen, das überdies auch seinem Inhalt und inneren Bau nach als Gegensatz zum ersten Thema wirkt: mit anderen Worten, einem kraftvollen ersten Thema stellte er ein sanfteres, lyrisches gegenüber. Diesen gänzlich unerwarteten Umschlag der Stimmung wandte er sogar innerhalb des einzelnen Themas an. In diesen nicht mehr gleichzeitig sondern abwechselnd nacheinander auftretenden kontrastierenden Themen sind gleichsam die beiden entgegengesetzten Pole des musikalischen Grundgedankens des Tonsatzes festgestellt. Der Konflikt zwischen beiden kann nicht ausbleiben. Es entsteht eine Spannung, und jetzt erst kann sich der Durchführungsteil wirklich interessant gestalten, in dem der Konflikt der beiden streitenden Prinzipien zum Austrag kommt. Hier bieten sich nun dem Komponisten tausend Möglichkeiten. Er kann die Themen

zerbrechen, die Bruchstücke motivisch verwenden, sie polyphon durchführen, sie abwechslungsweise oder gleichzeitig in kontrapunktischer Arbeit auftreten lassen. Der Durchführungsteil ist nun der wichtigste Teil, der Höhepunkt des Tonstückes; er gleicht der Peripetie des Dramas und erhält durch Stamitz seine typische Gestalt. Die den Hauptteil mehr oder weniger wörtlich wiederholende oder ihm nachgebildete Reprise führt nach dem Kampfe wieder zur Ruhe und zum Ausgleich der Gegensätze zurück, indem nun auch das zweite Thema in der Haupttonart erscheint. Eine Modulation nach der Unterdominante kurz vor dem Schluß mit darauffolgendem Aufstieg nach der Grundtonart läßt den Abschluß um so kräftiger und befriedigender erschienen. Stamitz war es auch, der die Viersätzigkeit der Sonate (beziehungsweise Symphonie) einführte: Allegro, Andante, Menuett mit Trio, Finale. Haydn und Mozart nahmen später diese Viersätzigkeit in ihre Sonaten (Symphonien) auf. Die bemerkenswerteste, weil für die Folge bedeutsame Begleiterscheinung des neuen Stils waren „die Erlösung der Hoboen und Fagotte aus der Rolle des unisono-Mitspielens der Streicherstimmen und die allmähliche Ausbildung einer charakteristischen Behandlung der Blasinstrumente durch Zuweisung von Haltetönen oder durch einfachere Führungen in Kontrast mit den rauschenden Streicherpassagen, sowie ihre gelegentliche Herausstellung mit selbständigen thematischen Ideen“ (Riemann). Auf diese Weise wurde die Begleitung durch das Klavier überflüssig. In Zukunft schrieben die Komponisten keine bezifferten Bässe mehr — und „damit wurde die Generalbaßliteratur Makulatur“ sagt Riemann ebenso treffend als witzig.



Johann Christian Bach.
Nach einem Gemälde in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Der neue Stil, der ungeheures Aufsehen erregte, fand trotz dem außer-

ordentlich heftigen Widerspruch von seiten der norddeutschen Komponisten eine sehr weite Verbreitung und allgemeine Nachahmung. Stamitzens Symphonien nahmen bald ihren Weg nach den damaligen Musikzentren Europas: London und Paris. In der französischen Hauptstadt wurde bereits 1751 in den Concerts spirituels eine Symphonie mit Hörnern, Trompeten und Pauken aufgeführt, im Winter 1754/55 eine andere mit Hörnern und Klarinetten, deren Aufführung Stamitz selbst beiwohnte.

Johann Wenzel Anton Stamitz wurde am 17. Juni 1717 zu Deutschbrod in Böhmen als Sohn eines Kantors geboren, der seinem frühzeitig für Musik eine große Vorliebe an den Tag legenden Knaben die erste Ausbildung zuteil werden ließ. Mehr ist uns nicht bekannt. Wir erfahren erst wieder von ihm, als er anläßlich der Krönung Kaiser Karls VII. zu Frankfurt im Jahre 1742 als Violinvirtuose auftritt. Er wurde daraufhin als Kammermusiker des Kurprinzen Karl Theodor von der Pfalz, der im nächsten Jahre schon Kurfürst wurde, engagiert. 1745 erhielt er die Stellung eines Konzertmeisters und Kammermusikdirektors. Unter seiner Leitung wurde die Mannheimer Kapelle die erste der damaligen Zeit, die durch ihr verständnisvolles Eingehen auf Stamitzens Einführung des Orchesterkreszendos und -Diminuendos ihre hohe Leistungsfähigkeit zweifellos bewies. Stamitz starb zu früh für die Kunstwelt; der Tag seines Todes ist unbekannt, doch kann man wohl den 27. März 1757 annehmen, da die Beerdigung laut Kirchenbuch am 30. März stattgefunden hat.

Als Mitbegründer der Mannheimer Schule ist Franz Xaver Richter (1709—1789) insofern bemerkenswert, als sich das Cantabile, das man bisher als spezifisch Mozartische Errungenschaft anzusehen pflegte, bei ihm schon in merkwürdig ausgeprägter Form vorfindet. Seine Werke sind zuerst in London gedruckt worden, wo Richter in ganz besonderem Maße angesehen war. — Auf achtunggebietender Höhe stehen Ignaz Holzbauer (1711—1783) und der bedeutende Johann Schobert (um 1750), der als der erste die Kammermusik mit Benutzung des obligaten Klaviers kultivierte.

Von den direkten Schülern dieser Hauptrepräsentanten der Mannheimer Schule, u. a. Anton Filtz (geb. um 1730, gest. 1760), der seit 1754 die Stelle des ersten Cellisten im Mannheimer Orchester einnahm, Christian Cannabich (1731—1798), Franz Beck (1730—1809), der berühmte Fagottvirtuose Ernst Eichner (1740—1777) und Johann Stamitzens Söhnen Karl (1746—1801) und Anton (1733—1820), griffen den neuen Stil auf Luigi Boccherini (vgl. S. 405), Karl Ditters von Dittersdorf (vgl. S. 104, 396), Johann Christoph Bach (vgl. S. 166), Philipp Emanuel Bach (vgl. S. 218) und Leopold Mozart (vgl. S. 245). Den meisten Anhängern der Mannheimer Schule verflachte der neue Stil ziemlich schnell; bemerkenswerte Früchte zeitigten einzig Johann Schobert, Luigi Boccherini auf dem Gebiete der Kammermusik ohne Klavier und Karl Ditters in seinen Symphonien; dagegen gingen aus der Wiener Schule (Haydn, Mozart und Beethoven) die eigentlichen Vollender des neuen Mannheimer Stiles hervor.

Ein Hinauswachsen über Stamitz bedeutete Haydn, dessen unvergängliches Verdienst in der gründlichen inneren Durchbildung der einzelnen Sätze der Sonate (Symphonie) und in der prächtigen Ausbildung der thematischen Arbeit besteht. Haydn unterstreicht auf geniale Art den bedeutungsvollen Inhalt der einzelnen Sätze und bringt diese auf eine vorher ungeahnte Höhe. Während der dritte Satz, das Menuett, bei Mozart dem von Stamitz eingeführten immerhin noch ziemlich nahesteht, läßt sich Haydn nicht an dem schlicht gegliederten Tanze genügen, sondern benützt ihn als Tummelplatz für allerlei humoristische Einfälle und bereitet so das Beethovensche Scherzo vor. Auch auf dem Gebiete der Instrumentation hat Haydn Stamitz übertroffen, so daß er mit Recht als der Schöpfer des modernen Orchesters gilt. Wir müssen daher, wenn wir die Bedeutung Haydns in diesem wichtigen Punkte verstehen wollen, die bisherige Entwicklung des Orchesters kurz überblicken.

Wenn man den großen Einfluß, den die Formen der Klaviermusik auf die Orchestermusik erlangten, und die regen Wechselwirkungen zwischen dem Klavier und den übrigen Instrumenten recht verstehen will, so muß man mit der Lust am Nachahmen, Arrangieren und Parodieren*) rechnen, die einen hervorstechenden Charakterzug in der Musikübung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bildete. Sobald sich die Musik vom Worttexte einmal losgelöst und ihr eigenes selbständiges Leben zu führen begonnen hatte, war ihr jedes Instrument, das ihr als Organ dienen konnte, gleich willkommen. Die einzelnen Instrumente waren ja als solche noch wenig oder gar nicht individualisiert, sie waren nur die mehr oder weniger indifferenten Träger der (absoluten) Stimmen. Zwischen Musik und Poesie fanden diese Wechselwirkungen statt, indem die Dichter neue Lieder zu bereits vorhandenen Melodien schrieben, wie es zum Beispiel die unter dem Titel Singende Muse an der Pleiße in den Jahren 1736—1745 erschienenen Odensammlungen von Sperontes (wahrscheinlich: Johann Sigismund Scholze, 1705—1750) erweisen, die nach beigedruckten, damals beliebten (meistens Tanz-) Melodien zu singen waren. So entstanden aus Tänzen Klavierstücke und schließlich Lieder zum Singen. Ähnliche Sätzchen wurden dann wieder von den Instrumentalisten nachgeahmt, bei Straßenständchen und „blasenden Partien". Gleichzeitig entstanden in den meisten Städten sogenannte Collegia musica. Diese Vereinigungen, die im Musikleben der genannten Epoche einen wichtigen Faktor bildeten, bestanden zum größten Teil aus Dilettanten. Da meistens wöchentlich Konzerte (Akademien) stattfanden, war naturgemäß das Bedürfnis nach

*) Die Ausdrücke Parodie und parodieren bedeuteten ursprünglich nur die formelle Nachahmung eines bestimmten Kunstwerkes mit anderen Kunstmitteln (Organen, Instrumenten), jedoch ohne den Nebensinn der Karikierung und Verspottung, der diesen Worten heute anhaftet.

neuen Musikstücken sehr groß. Zugleich mußten diese Stücke den Kräften der Ausübenden angepaßt sein. Die für solche Gelegenheiten am besten geeigneten Konzerte, wie sie in Italien aufgekommen waren und auch in Deutschland gepflegt wurden, erwiesen sich in manchen Fällen, der virtuosen Behandlung der einzelnen Instrumente wegen, als zu schwer ausführbar. Da bot die der Konzertform ähnliche, ebenfalls dreiteilige italienische Symphonie den bequemsten Ersatz. Auch die veredelten Tanzformen, wie sie in der Suite zu einem größeren Ganzen vereinigt wurden, waren willkommen. Man darf dabei nicht vergessen, daß die Musik, wie sie in diesen Kreisen betrieben wurde, nicht nur erbauen, sondern vor allen Dingen auch unterhalten wollte. So war den Ausübenden wie den Hörern oft mehr an einem leichten und gefälligen Spiel mit Tönen als an einem tiefen Inhalt gelegen. Auch die kleineren fürstlichen Hauskapellen, die zuweilen durch die Dienerschaft des Hauses gebildet oder wenigstens durch musikalische Bediente und Hausbeamte verstärkt und vervollständigt wurden, befanden sich in einem ähnlichen Falle wie die Dilettantenorchester. Auch diese verbrauchten stets neue Musik, die den Fähigkeiten der Ausführenden angepaßt sein mußte. Da half man sich denn gern mit Arrangieren und Parodieren. Man schrieb italienische Sinfonien (Ouvertüren), die nicht mehr für das Theater, sondern unmittelbar für das Konzert bestimmt waren. Ebenso entstanden Konzertsuiten, Instrumentalständchen, Kassationen, die von der Straße in den geschlossenen Raum verpflanzt und gleich für diesen geschaffen wurden. Bei diesem Einrichten, Anpassen und Nachahmen, diesem Hinüber- und Herübernehmen der Formen blieben diese gleichsam im Fluß, erstarrten noch nicht zu festen und fertigen Gebilden, sondern durchdrangen einander und mischten sich, bis sich nach und nach die moderne Form der zyklischen Symphonie mit ihren charakteristischen vier Sätzen — Allegro, Adagio, Menuett (Scherzo) und Finale — immer deutlicher abklärte.

In den ersten Zeiten der Instrumentalmusik, bei den Spielleuten des Mittelalters, führte wohl mehr der Zufall als die vorbedachte künstlerische Auswahl verschiedene Instrumente zur gemeinsamen Ausführung eines Tonstückes zusammen. Wir können uns derartige volkstümliche Musiken nur höchst einfach vorstellen. Ein melodieführendes Instrument und ein den Rhythmus scharf angebendes Schlaginstrument — beide in allerprimitivster Weise durch die menschliche Singstimme und die klatschenden Hände vertreten — genügten für Tänze und Märsche. In der Zusammenstellung von Trommel und Pfeife (kleine Flöte) hat sich diese älteste und einfachste Art der Spielmannsmusik beim Militär bis heute erhalten. Erst als sich die Spielleute zu festorganisierten Verbänden vereinigten (in den Trompeterzünften, Stadtpfeifereien usw.), konnten sie zu größeren Instrumentalchören zusammentreten, doch bestanden diese meistens aus gleich-

artigen Instrumenten in den verschiedenen Tonlagen, die eine Nachahmung des vierstimmigen Vokalsatzes ermöglichten. Fast alle Instrumente waren daher im Mittelalter und in der Renaissancezeit in verschiedenen Größen und Tonlagen vorhanden. Ähnlich wie wir heute die Streichinstrumente in verschiedenen Größen (als Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß) besitzen, so gab es damals auch Lauten, Flöten, Schalmeien, Hörner, Zinken, Posaunen, Bombarde usw. für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Auf jedem solchen vollständigen Spiel ließen sich die polyphonen Tonsätze der Vokalmusik vortragen. Eigens für die Instrumente geschriebene Musik gab es noch nicht. Das Zusammenwirken verschiedener Spiele (Bläser und Saiten, Holzbläser und Blechbläser usw.) war im Mittelalter nicht üblich und wegen der verschiedenartigen Stimmung der einzelnen Instrumentalgattungen oft auch nicht möglich. Ein Ensemble verschiedener Instrumente wurde erst durch die Kunstmusik geschaffen. Schon die Kirche zog die Instrumente zum Zwecke größerer Prachtentfaltung heran. Die beiden Gabrieli in Venedig schufen die ersten wirklichen Instrumentalstücke. Die eigentliche Geburtstätte des modernen Orchesters aber ist das Theater, die Oper der Renaissance. Den Kernpunkt des Opern- (und nach diesem auch des Oratorien- und des Kirchen-) Orchesters bildeten die Generalbaßinstrumente (Cembalo, Lauten; in der Kirche die Orgel). Dieser sozusagen obligatorischen Begleitung wurde zum Zwecke der Tonmalerei noch eine fakultative beigefügt durch Streich- und Blasinstrumente, denen dann auch die melodische Führung in den kleinen, den Arien vorausgehenden und folgenden Ritornellen übertragen wurde. Aber auch hier noch waltete bei der Wahl der Instrumente mehr der Zufall als ein künstlerisches Prinzip. Man nahm, was von Instrumenten zu haben war, und suchte damit ein gewisses, den dramatischen Vorgängen entsprechendes Kolorit zu erzeugen. Ein solches Orchester haben wir bei Monteverdi kennen gelernt. Es ist schon reichhaltig besetzt, aber das Ganze macht doch mehr den Eindruck einer regellosen Anhäufung von Klangmitteln, als den eines geordneten und in sich wohlgegliederten Organismus. Dabei war Monteverdi seiner Zeit gerade im Punkte der Instrumentierung weit vorangeeilt. Man setzte die einzelnen Instrumentalgruppen einander noch nicht in selbständigen Chören gegenüber, sondern übertrug die verschiedenen Sätze oder auch kleinere Abschnitte der Komposition, um ihnen einen bestimmten Klangcharakter zu verleihen und sie mehr hervorzuheben oder mehr zurücktreten zu lassen, dieser oder jener Instrumentalgruppe (den Saiten, den Holzbläsern, den Trompeten usw.), oder man besetzte sie mit einem einzigen, mit mehreren oder mit allen Spielen, ähnlich wie der Organist seine Registerzüge handhabt, bald stärker, bald schwächer registriert, bald mit vollem Werke spielt, bald wieder eine Anzahl Register abstößt. Von einer wirklichen Individualisierung der ein-

zelnen Instrumente ist also noch keine Rede. Auch Bach und Händel instrumentierten noch in dieser Weise. Da jede Instrumentalgruppe gleichsam ein Orgelregister darstellte, so waren alle auch annähernd gleich stark besetzt. Während im modernen (klassischen) Orchester nur die Streicher als eigentlicher Chor auftreten, die übrigen Instrumente aber solistisch besetzt wurden, sind im Orchester des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auch die Bläser choristisch behandelt. Daher fällt uns bei Bach und Händel die starke Besetzung der Hoboen und Fagotte im Verhältnis zu den Violinen auf. Das ganze Orchester bestand also aus einer Anzahl vollständiger Spiele (gleichsam Registern), die einander bald ablösten, bald verstärkten, wobei sie sich in die gleichsam absolut und ohne Rücksicht auf die Instrumente gesetzten Stimmen der Komposition so verteilten, daß jedes Spiel, wenn es sich beteiligte, einen möglichst vollständigen und vollstimmigen Satz vorzutragen hatte. Man kann daher noch in manchen Sätzen von Bach und Händel einzelne Spiele ganz wegnehmen, ohne den Inhalt des Satzes (Harmonie, Stimmführung usw.) wesentlich zu stören, was bei einem modernen Orchestersatze ganz unmöglich wäre. Darum hat die spätere Zeit an diesen Sätzen auch so leicht und gern herumretuschiert. Dagegen wird durch ein solches Wegnehmen oder Zufügen von Instrumentalgruppen, ein solches Andersbesetzen (Umregistrieren) der (absoluten) Stimmen, der von den alten Komponisten für ihre Kompositionen gerade so sorgfältig wie von den modernen für die ihrigen berechnete Klangcharakter, das ursprüngliche und richtige Tonkolorit, zerstört und oft in sehr bedenklicher Weise geschädigt. Alte Instrumentalsätze müßten danach auch heute immer noch möglichst in der alten Weise besetzt werden, wenn sie richtig wirken sollen. Dabei kommt es weniger darauf an, daß man die alten, ungebräuchlich gewordenen Instrumente (Gamben, Zinken, Bombarde usw.) wieder hervorsucht, was natürlich nur in außergewöhnlichen Fällen möglich sein könnte, sondern darauf, daß man die einzelnen Instrumentalgruppen in alter Weise sämtlich choristisch besetzt und ihr gegenseitiges dynamisches Verhältnis in das richtige Gleichgewicht bringt.

Mit Haydn tritt nun eine völlige Umwandlung in der Zusammensetzung des Orchesters ein. Und wiederum ist es das Prinzip des Individualismus, das diese Umwandlung schafft. Die alte chorische Besetzung aller Instrumente erwies sich für den neuen Stil, der die (realen) Stimmen innerhalb des Satzes frei und beliebig vermehrte und verminderte, als zu schwerfällig. Die in der strengen Theorie geschulten Musiker hielten zwar schon längst nicht mehr an der alten Polyphonie, wohl aber immer noch an ihrem Gespenst, dem Generalbaß, fest und konnten auch von der nach dem Vorbild der Orgelregistrierung angelegten Instrumentation nicht loskommen. Dazu brauchte es eines theoretischen Wildlings, eines Künstlers, der mehr Musikanten- als Gelehrtenblut in sich hatte, der sich

dort, wo ihn die Theorie im Stich ließ, frisch und keck auf sein Ohr und sein gesundes musikalisches Empfinden verlassen konnte sowie bei hoher künstlerischer Begabung den glücklichen Charakter besaß, mit seiner Kunst vor allen Dingen erfreuen zu wollen, ohne jede Prätension auf Gelehrtheit und Tiefgründigkeit; eines Künstlers, der, unbekümmert um alle Theorien, zunächst immer aufs Praktische ging, sich die Musik niemals absolut, sondern immer real, nämlich gespielt, vorstellte und in erster Linie mit den Mitteln und den Ausführenden rechnete, für die er komponierte, seine Schöpfungen diesen realen Mitteln immer aufs glücklichste anzupassen, andererseits aber auch die einfachsten Mittel in geradezu genialer Weise auszunützen verstand. Eine solche Künstlerpersönlichkeit war Joseph Haydn. Man kann es fast verfolgen, wie er nach und nach das Orchester seinen Bedürfnissen gemäß aufbaut, und wie es gerade deshalb unter seinen Händen zu einem beweglichen und schmiegsamen Instrument, ja zu einem lebendigen Organismus wird. Kern und Grundlage des Tonkörpers bilden fortan das Streichquartett (I. und II. Violine, Viola und Violoncello). Die Streicher bilden also einen Chor, wie früher die einzelnen Instrumentalgruppen des alten Orchesters, aber sie sind nun, im neuen Orchester, der einzige vollständige Chor. Alle übrigen Instrumente (Holz- und Blechbläser, Schlagzeug) werden diesem Streicherchore solistisch beigefügt, und von den früheren in allen Stimmlagen vertretenen Bläsern sind nur einzelne übriggeblieben. Sie werden meistens doppelt besetzt; d. h. zum Streicherchor treten zwei Flöten, zwei Hoboen, zwei Klarinetten (die Klarinette bürgerte sich relativ spät als Orchesterinstrument ein und wird erst von Mozart an regelmäßig verwendet), zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, ein Paar Pauken. Das ist das sogenannte kleine Orchester. Wird es noch um zwei weitere Hörner, drei Posaunen und eventuell noch um kleine Flöte, Becken, große Trommel und Triangel vermehrt, so haben wir schon das sogenannte große Orchester. Es ist dies das Orchester der nachbeethovenschen Symphoniker. Einen neuen Zusatz an Instrumenten erfährt das Orchester erst wieder unter Richard Wagner, der die Holzbläser dreifach besetzt anwendet, um mit jeder Instrumentengruppe den vollständigen Dreiklang darstellen zu können. Dabei ist zu bemerken, daß Haydn und Mozart, die übrigens meistens noch für kleines Orchester schrieben, auf eine viel schwächere Besetzung des Streicherchors rechneten als Beethoven oder gar die neueren Symphoniker, die eine möglichst starke Besetzung desselben verlangen. Jedenfalls wäre es aber stilwidrig und würde die Durchsichtigkeit sowie das Ebenmaß des Satzes zerstören, wenn man den Streicherchor in einer Symphonie von Haydn oder Mozart so stark besetzen wollte, wie beispielsweise in einer solchen von Volkmann oder Brahms. — Im neuen, von Haydn geschaffenen Orchester sind die einzelnen Instrumente individualisiert und frei. Sie sind nicht mehr

an irgendeinen absoluten Satz gebunden, dessen strenger Stimmführung sie die besondere Färbung verleihen sollen. Der Tonsatz gleicht nicht länger einem Holzschnitt, den der Komponist gleichsam durch die Instrumentation zu illuminieren hat, indem er diesen Linienumriß mit der einen und jenen mit der anderen Klangfarbe ausfüllt, sondern der Komponist behandelt die Instrumentalfarben nun wie der moderne Ölmaler, der seine Farbentöne auf der Palette beliebig mischt, auf seinem Bilde die einzelnen Nuancen ineinander überführt, frei die Lichter aufsetzt und seinen Figuren dadurch Plastik und Lebenswahrheit verleiht, daß er zu jedem einzelnen Teile, zu jeder Linie, zu jeder Fläche, wenn es die Natur des Gegenstandes verlangt, die verschiedensten Farben heranzieht. So braucht auch in der modernen Instrumentation die Melodie nicht mehr in diesem oder jenem Instrument zu liegen, sondern alle Instrumente können sich in jedem Augenblick an der führenden Stimme beteiligen. Eine Melodie kann beispielsweise von den Hoboen angesponnen, in den nächsten Takten von den Klarinetten, dann von den Flöten aufgenommen und schließlich von den Violinen zu Ende geführt werden, wobei die einzelnen Instrumente den einzelnen Wendungen ihre bestimmte Farbe verleihen. Die Melodien können nun durch alle Instrumente, durch alle Höhen und Tiefen wandern, ohne daß deshalb ihr Faden abreißt, ihr Zusammenhang verloren geht. Dadurch entsteht natürlich ein so festes und kunstvolles musikalisches Gewebe, es entwickelt sich ein so reiches Leben innerhalb des Satzes, wie es bei der früheren (registerartigen) Instrumentierung ganz unmöglich gewesen wäre. Das Orchester ist zu einem Organ geworden, das auch die feinsten, die intimsten und persönlichsten Seelenregungen des Komponisten auszudrücken vermag, und erscheint so erst als das tauglichste Ausdrucksmittel der individuellen Kunst der neueren Zeit.

Das Symphonieorchester, wie es von Haydn geschaffen und von den Klassikern ausgebildet wurde, enthält trotz seiner relativ einfachen Zusammensetzung doch alle hauptsächlichen musikalischen Farbentöne mit alleiniger Ausnahme der gerissenen oder geschlagenen Saiten (Harfe, Laute), die leider mit dem Klavier verschwanden, und für die das trockene Pizzikato der Streicher keinen vollen Ersatz bieten kann. Abgesehen von diesem Mangel kann es auch hinsichtlich des schönen Ebenmaßes, das zwischen den einzelnen Klangfarben und in ihrer Zusammensetzung besteht, als das klassische Orchester bezeichnet werden. Dennoch dürfen wir uns nicht wundern, daß der mit der Zeit fortschreitende Individualismus immerfort nach neuen Nuancen und Instrumentationseffekten ausspähte. Natürlich war es wiederum die Oper, die das Bedürfnis nach neuen Klangkombinationen am stärksten empfand. Alte Instrumente wurden wieder hervorgesucht (Harfe, Bassetthörner, Viola d'amour usw.) und neue wurden konstruiert; besonders wurden den Bläsern die entsprechenden Instrumente

in den höheren oder tieferen Lagen wieder beigegeben (Altflöte, Baßklarinette, Baßtrompete, Tenortuba usw.), so daß das Orchester der modernsten Zeit scheinbar wieder zu der alten chorischen Besetzung aller Instrumentalgruppen zurückkehrt. Wenigstens suchen die modernen Komponisten die einzelnen Instrumentalgruppen wieder zu vollständigen, nach Höhe und Tiefe abgerundeten Chören zu ergänzen, um die Möglichkeit zu haben, im Bedürfnisfalle auch die Holz- und Blechbläser als selbständige und in sich geschlossene Gruppen auftreten lassen zu können. Doch werden diese natürlich ganz anders verwendet als früher die alten. Die einzelnen Chöre dienen nicht lediglich zur gegenseitigen Verstärkung, sind nicht mehr ausschließlich di rinforza, wie noch zu Bachs und Händels Zeiten, sondern sie treten als selbständige Glieder eines größeren Ganzen auf. Und innerhalb der Chöre sind die einzelnen Instrumente auch vollständig individualisiert, sie trennen sich von ihrem Chore ab, vereinigen sich mit ihm, nehmen an der Bildung der führenden Melodie oder der Begleitungsstimmen teil, sprechen ihre besonderen Gedanken aus oder stimmen in den allgemeinen Gesang ein: sie bilden die lebendigen Organe des großen Tonkörpers und gehorchen leicht und frei in jedem Augenblicke dem Willen des Komponisten. Das Orchester der Modernsten sinkt also, trotz der Wiederergänzung der Stimmwerke, nicht in die alte Erstarrung zurück, sondern bleibt wie das klassische ein lebendiger, nur weit komplizierterer Organismus. Die Oper mit ihrem Bedürfnis nach Tonmalerei gab den ersten Anstoß zu dieser neuesten Entwicklung des Orchesters; am stärksten gefördert und ausgenützt aber wurde sie von der modernen Programmusik.

Franz Joseph Haydns Jugendzeit ist der Roman des armen Kindes, das mitleidlos in die fremde Welt hinausgestoßen wird und sich unter allen erdenklichen Entbehrungen durchs Leben schlagen muß. Er wurde in der Nacht vom 31 März zum 1. April 1732 zu Rohrau, einem kleinen, an der ungarischen Grenze gelegenen Marktflecken in Niederösterreich geboren und war das zweite von den zwölf Kindern seiner Eltern. Der Vater war von Beruf Wagner, dabei aber „ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik". Auf seiner Wanderschaft, die ihn bis nach Frankfurt a. M. führte, hatte er die Harfe spielen gelernt, „ohne eine Note zu kennen." Wenn der Vater abends nach der Arbeit seine „simplen kurzen Stücke" spielte und mit der Mutter zusammen seine einfachen Lieder sang, da merkte der kleine Sepperl scharf auf, und bald konnte er die Stücklein alle richtig nachsingen. Ein Verwandter der Familie, Matthias Frankh, der in dem benachbarten Städtchen Hainburg Chorregent und Schulmeister war, wunderte sich einst bei einer solchen abendlichen Hausmusik, wie taktfest und verständnisvoll der Kleine auf der Ofenbank sitzende Sepperl mit zwei Stöcken das Geigenspiel nachahmte, und nahm den Knaben mit sich, um ihm den ersten Unterricht zu erteilen. Da die Mutter den Sohn dereinst gern im Priestertalar gesehen hätte und der Schulbesuch in Hainburg immerhin als die erste Staffel zu dieser Laufbahn angesehen werden konnte, so waren die Eltern einverstanden. Der Kleine sang nun schon mit sechs Jahren im Chor mit und lernte Klavier und Violine spielen. Auch mit den übrigen Instrumenten wurde er früh bekannt. Im Hause des „Herrn Vetters" mußte er aber alle Leiden des heimatlosen Kindes durchkosten. Obgleich er sich in allen Dingen anstellig zeigte, bekam er, wie er später selbst erzählte, mehr Prügel als zu essen. Dennoch blieb er dem Herrn

Vetter bis an sein Lebensende dankbar dafür, „daß er ihn zu so vielerlei angehalten"; denn gerade die frühzeitige Vertrautheit mit den Orchesterinstrumenten sollte für die künftige Entwicklung des Meisters von Bedeutung werden. Im Jahre 1738 kehrte der k. k. Hofkompositeur und Domkapellmeister zu St. Stephan, Georg Reutter, bei seinem Gevatter, dem Stadtpfarrer zu Hainburg ein. Er war auf der Suche nach stimmbegabten Knaben, die sich für den Chordienst eignen könnten. Der Pfarrer machte ihn auf den kleinen Haydn aufmerksam, der eine angenehme, wenn auch schwache Stimme besaß. Der Kapellmeister erstaunte über die außerordentlichen musikalischen Fähigkeiten des



Haydns Geburtszimmer im Haydnhaus zu Rohrau.

Knaben und erklärte sich bereit, ihn in das Kapellhaus aufzunehmen. Sobald Haydn das erforderliche Alter von acht Jahren erreicht hatte, siedelte er deshalb nach Wien über. Im Kapellhause erhielt er neben der Musik auch Unterricht im Latein und in den Schulfächern. Der Musikunterricht erstreckte sich in erster Linie auf den Gesang, daneben aber auch auf Klavier- und Violinspiel. Theorieunterricht erhielt Haydn fast gar nicht, obgleich Reutter auch dafür zu sorgen versprochen hatte. So suchte er sich denn mit Hilfe von Matthesons Vollkommenem Kapellmeister und Fuxens Gradus ad parnassum autodidaktisch zu bilden und begann frisch darauf los zu komponieren. Auch im Kapellhause war die Kost schmal und die Arbeit groß. Doch blieb Haydn, der an Entbehrungen gewöhnt war, frisch und munter und scheint bei seiner heiteren Gemütsart auch stets zu allerhand Eulenspiegeleien und jugendlichen Streichen aufgelegt gewesen zu sein. Als er nun heranwuchs

und seine schöne Sopranstimme verlor, da drehte ihm der brave Reutter aus einem solchen übermütigen Streiche den Strick und setzte ihn einfach vor die Tür. Er konnte dies um so eher, als er in Haydns jüngerem Bruder Michael (geb. 14. September 1737), der sich später als Kirchenkomponist einen Namen machte und (am 10. August) 1806 als erzbischöflicher Kapellmeister in Salzburg starb, einen guten Ersatz gefunden hatte. Nun stand der achtzehnjährige Haydn im Spätherbst 1749 völlig mittellos auf der Straße. Die erste Nacht brachte er hungernd und frierend im Freien zu. Am Morgen fand ihn ein Bekannter, der Chorsänger Spangler. Dieser war selber arm und bewohnte mit Frau und Kind nur eine elende Dachkammer; doch nahm er sich des Verlassenen an und gewährte ihm für den Winter Unterschlupf. Haydn suchte sich nun durchzuschlagen, so gut es ging. Er schrieb Noten ab, arrangierte Musikstücke, wirkte bei Gelegenheitsmusiken mit, bei abendlichen Ständchen auf der Straße und dergleichen, er gab Musikunterricht und komponierte wohl auch schon kleine Stückchen für das Bedürfnis seiner Schüler. Die Eltern, die selber arm waren, konnten ihm nicht helfen; „geistlich werden", wozu die Eltern rieten, wollte er ebensowenig als „sich sopranisieren lassen", was ihm Reutter vorgeschlagen hatte. Bei all der Not aber verließ ihn seine gute Laune nicht. Endlich kam ihm aber doch Hilfe. Ein Wiener Bürger, ein gewisser Buchholz, lieh ihm 150 Gulden ohne Interessen. Nun konnte er sich eine eigene Dachkammer mieten und ein altes Klavier anschaffen. Diese Wohnung (am Kohlmarkt) war zwar mehr als bescheiden: Wind und Wetter luden sich bei ihm zu Gast, und ein Ofen war auch nicht vorhanden; aber er hatte doch wenigstens einen Raum für sich, wo er ungestört seinen Studien leben konnte. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere saß, beneidete ich keinen König um sein Glück", sagte er als alter Mann zu Griesinger, dem wir eine Menge wertvoller Notizen über des Meisters Leben verdanken. Zu dieser Zeit erstand er sich bei einem Musikalienhändler die Sonaten für Liebhaber und Kenner von Philipp Emanuel Bach. Sie wirkten auf ihn wie eine Offenbarung. „Da kam ich nicht mehr von meinem Klaviere hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", erzählte er



Michael Haydn.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

noch als alter Mann, und zu Griesinger sagte er einst: „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe". Aber auch noch in anderer Weise war ihm das Glück günstig. In demselben Hause, wo er seine Dachkammer hatte, wohnte der berühmte Operndichter Metastasio (vgl. S. 117); dieser empfahl den strebsamen jungen Musiker einem Freunde als Klavierlehrer für dessen musikalisch begabte Tochter. Der Gesanglehrer dieser jungen Dame war der italienische Maestro Porpora (vgl. S. 59); dieser engagierte ihn als Akkompagnateur für seine Gesangstunden und unterrichtete ihn als Entgelt dafür „in den echten Fundamenten der Setzkunst". Haydn hatte unter der hochfahrenden und jähzornigen Art des berühmten Italieners, der ihn wie seinen Bedienten behandelte, viel zu leiden, aber er ertrug alle Mühsal in dem Gedanken, dadurch in der Kunst vorwärts zu kommen. Durch die Bekanntschaft mit Metastasio und Porpora wurde Haydn mit berühmten zeitgenössischen Komponisten zusammengeführt, so u. a. mit Gluck und mit Dittersdorf, mit dem er sich enger befreundete. Auch lernte er in diesem Kreise eine Anzahl für die Musik begeisterter Edelleute kennen, die ihm ihre Gönnerschaft schenkten, so den Herrn von Fürnberg, der ihn auf sein Gut Weinzierl einlud, wo er ein Violinquartett eingerichtet hatte, und ihn zur Komposition seiner ersten Streichquartette anregte. Im großen und ganzen mußte er sich aber doch recht kümmerlich durchschlagen.

Inzwischen hatte sich aber ohne Zutun Haydns bereits manche seiner Kompositionen durch Abschrift und sogar durch den Druck verbreitet, ohne daß der Autor einen pekuniären Nutzen davon hatte. Dieser kannte den Verlagswert seiner Arbeiten noch nicht und freute sich, wenn er in den Auslagen der Musikalienhändler seinen Namen, der dadurch nach und nach auch in weiteren Kreisen bekannt wurde, schön gestochen auf den Titelblättern der Hefte prangen sah. Auch die Musik zu allerhand Divertissements, Kassationen usw., wie sie zu den Musikaufführungen auf den Straßen verwendet wurden, lieferte er. Ein solches Ständchen hatte ihn mit dem Komiker Joseph Kurz zusammengeführt, der die Wiener in der von ihm kreierten stehenden Rolle des Bernardon (eines komischen Dieners) in verschiedenen Possen und Operetten entzückte. Für diesen komponierte er 1751 das Singspiel Der krumme Teufel (nach dem Diable boiteux von Le Sage), dessen Musik verloren gegangen ist.

Aber das unstete Leben sollte für Haydn nun bald ein Ende nehmen. Sein Gönner Fürnberg empfahl ihn dem Grafen Morzin in Lukavec, der ihn zu seinem Kapellmeister ernannte. Als solcher komponierte er 1759 seine erste Symphonie. Im folgenden Jahre traf ihn ein Unglück, indem er die älteste Tochter des Perückenmachers Keller heiratete. Er hatte eigentlich die jüngere geliebt. Aber diese war ins Kloster gegangen. Nun schwatzte ihm der Vater die ältere auf, und Haydn nahm sie, um sich dem Manne, der ihn früher unterstützt hatte, erkenntlich zu zeigen. Die Dame führte den klangvollen Namen Maria Anna Aloysia Apollonia; aber sie war eine Xanthippe in des Wortes bösester Bedeutung. Dabei war sie bigott und verschwenderisch und hatte nicht die geringste Ahnung von der Bedeutung ihres Mannes oder irgend welches Verständnis für seine Kunst. Seine Partituren verwandte sie zu Lockenwickeln, die ihr als der Tochter eines Perückenmachers natürlich weit wichtiger und nützlicher erschienen als die ihr unverständlichen Noten. Sie muß wirklich schlimm gewesen sein; denn der so liebenswürdige und geduldige Haydn, der sonst mit aller Welt in Frieden lebte, sprach in den härtesten Ausdrücken von ihr. „Ihr ist es gleich, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist", sagte er zu Griesinger, und in einem Briefe an die italienische Sängerin Polzelli nannte er sie eine bestia infernale. Doch hat er vierzig Jahre an ihrer Seite ausgehalten. Im Jahre 1800 starb sie in Baden, wo er sie die letzte Zeit bei einem Freunde untergebracht hatte. Und bei alledem mußte er seine Ehe vor seinem Brotherrn geheim halten; denn dieser wollte keinen verheirateten Kapellmeister haben. Doch nahm seine Stellung in Lukavec so wie so bald ein Ende, da der Graf Morzin seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse wegen seine Kapelle auflösen

mußte. Zum Glück blieb Haydn nicht lange ohne Anstellung; denn schon 1761 wurde er von dem Fürsten Paul Anton Esterhazy als zweiter Kapellmeister nach Eisenstadt berufen. Der erste Kapellmeister, Joseph Werner, in dessen Stelle Haydn später (1766) einrückte, war alt und kränklich, so daß die Leitung des Orchesters gleich von Anfang an tatsächlich



Joseph Haydn als Fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister.
Nach dem Gemälde von Hamann.

in den Händen des jüngeren lag. Dreißig Jahre lang leitete Haydn die fürstliche Kapelle in Eisenstadt sowie in dem vom prachtliebenden Fürsten Nikolaus Joseph erbauten Schlosse Esterhazy und blieb auch nachher noch bis an sein Lebensende, wenigstens nominell, im Dienste der Fürsten Esterhazy. In Eisenstadt und Esterhazy erreichte Haydn seine künstlerische Vollreife. Wie viel er dieser sicheren und ihn stets zu neuem künstlerischen Schaffen anregenden Stellung verdankte, hat Haydn selbst anerkannt, indem er Griesinger

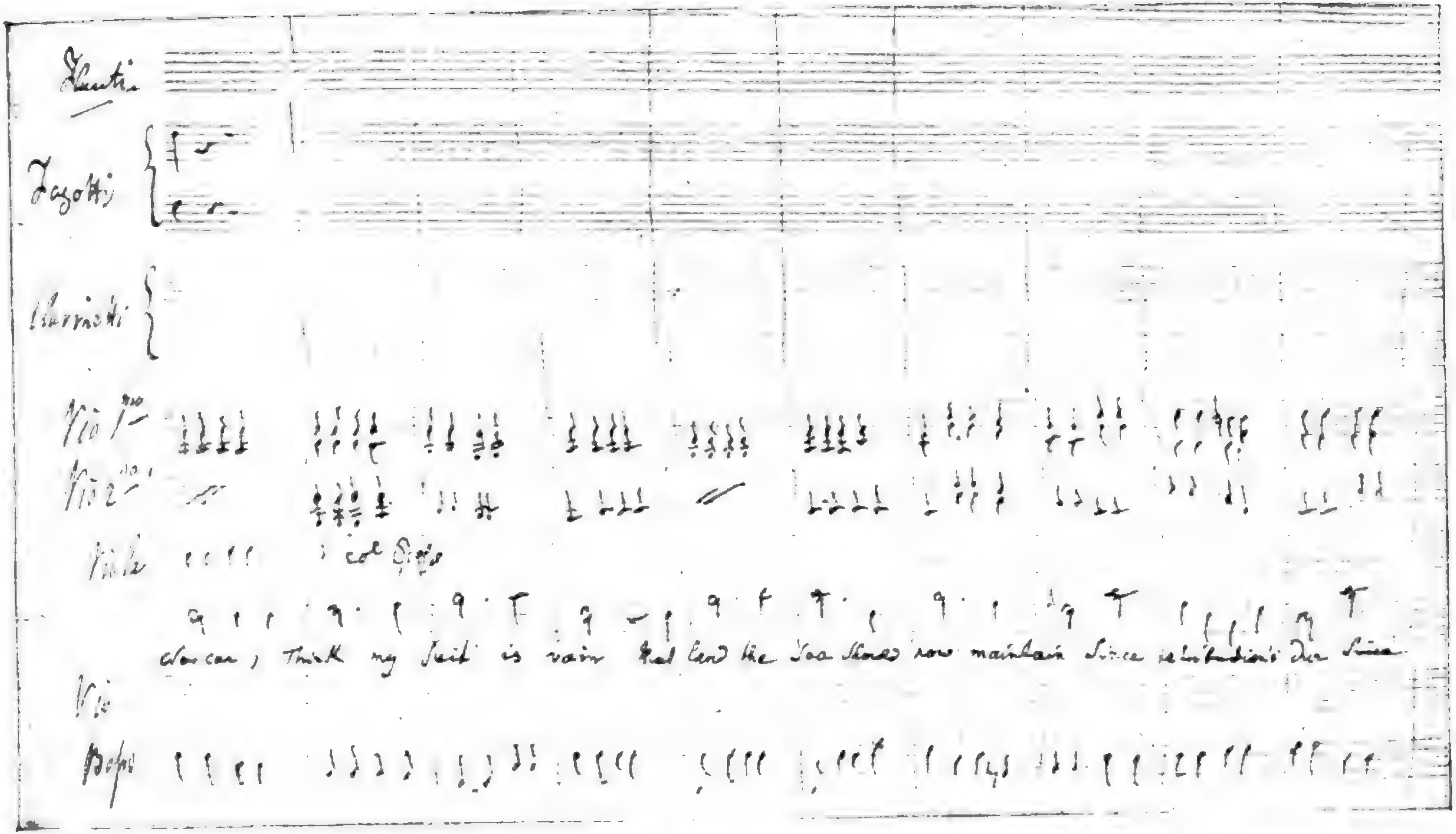
erzählte: „Mein Fürst war mit allen meinen Kompositionen zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen, ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden." Trotz dieser glücklichen, ländlichen Abgeschiedenheit blieb Haydn dennoch mit der Welt in Berührung: Fast jeden Winter weilte er mit seinem Fürsten mehrere Monate in Wien, dem eigentlichen Zentrum des musikalischen Lebens. In der Eisenstädter Periode entstanden denn auch die meisten Instrumentalwerke Haydns. Man sieht die moderne Orchestersymphonie gleichsam heranreifen und kann ihre Fortschritte verfolgen. Sie entwickelt sich ihm sozusagen aus dem Streichquartett. Die achtzehn ersten Quartette waren schon vor der Eisenstädter Zeit erschienen. In den nun folgenden beiden nächsten Serien, die je sechs Quartette enthalten (als Divertimenti bezeichnet), herrscht die erste Violine so stark vor, daß die übrigen Instrumente oft zu bloßen Begleitstimmen herabgedrückt werden. Das ändert sich bei der nächsten Serie, den (nach der Titelblattzeichnung) sogenannten Sonnenquartetten (1774) und in den dem Großfürsten Paul (1781) gewidmeten russischen Quartetten, indem nun die Instrumente gleichmäßig beschäftigt werden, so daß jene intime und geistreiche Konversation zwischen den vier Stimmen entsteht, die den eigentlichen Charakter des guten Quartettstils bildet. Die Form aller dieser Quartette ist viersätzig. Statt des Menuett tritt in den späteren — wie bei Beethoven — das Scherzo ein. — In der ersten Zeit unterschied Haydn selbst nicht scharf zwischen Quartett, Serenade, Kassation und Symphonie. Die Formen ähnelten sich. Sobald aber Haydn ausdrücklich für vier Solisten schrieb, mußte sich die Arbeit im eigentlichen Quartett mehr und mehr verfeinern, teils weil der Komponist auf größere technische Fertigkeit bei den einzelnen Spielern rechnen durfte, teils weil die einzelnen Stimmen in der solistischen Besetzung beweglicher bleiben und das ganze Stimmgewebe zarter und durchsichtiger erscheint. Eine strengere Unterscheidung zwischen Kammermusik und Orchestermusik trat erst allmählich ein. Zuerst unterscheidet sich die Symphonie von einem mehrfach besetzten Quartett nur durch den Hinzutritt von zwei Hoboen und zwei Hörnern. Später kommen dann auch noch Flöten und Fagotte paarweise dazu. Die Klarinette, die Mozart schon in seinen ersten Symphonien verwandte, verschmäht Haydn in seiner Eisenstädter Zeit noch ganz. Auch Trompeten und Pauken kommen nur selten zur Anwendung und sind, wo sie in Werken dieser Zeit auftreten, oft erst später hinzugefügt. Manche dieser Symphonien haben Namen erhalten, die teils (nach der Art der älteren Pseudoprogrammusik) ihren Stimmungsgehalt andeuten, teils aber auch nur irgend einem Zufall ihr Dasein verdanken, so Le Midi, Le Soir, Le Matin, La Lamentazione (in der eine Melodie aus den Klageliedern Jeremiä verwandt ist.) La Passione, Die Feuersymphonie, Maria Theresia, Der Philosoph, Der verliebte Schulmeister, Die Zerstreute, La Chasse usw. Hierher gehören auch die Abschieds- und die Kindersymphonie. Erstere war eine musikalische Bittschrift an den Fürsten, der im Jahre 1772 seinen Aufenthalt in Esterhazy über Gebühr verlängert hatte, zu Gunsten der Musiker, die sich heim nach Eisenstadt zu Frau und Kindern sehnten. Im Finale dieser Symphonie brach plötzlich eine Stimme ab, der Musiker packte, während die andern weiterspielten, sein Instrument zusammen, löschte die Lichter an seinem Notenpulte und ging still aus dem Saal. Bald folgten ihm ein zweiter, ein dritter und ein vierter in gleicher Weise. Schließlich blieben nur noch ein erster und ein zweiter Geiger zurück und führten den Satz pianissimo (mit Sordinen) zu Ende, dann löschten auch sie die Lichter und gingen hinaus. Der Fürst verstand diese musikalische Pantomime, die einen beinahe wehmütigen Eindruck machte, und gewährte den Musikern den ersehnten Urlaub. Die allbekannte Kindersymphonie ist ein echt Haydnscher Scherz. Der geniale Instrumentalist zeigte hier, daß er schlechtweg mit allen, auch den unmöglichsten Instrumenten regelrecht zu musizieren vermöge. Eine Anzahl Kinderinstrumente, wie man sie auf dem Jahrmarkt kauft (Kindertrompete, Trommel, Pfeife, Knarre, Triangel, Kuckuck,

Wachtel und Orgelhenne), bilden im Verein mit zwei Geigen und einem Baß das Orchester, für das Haydn jene lustige und zierliche kleine Symphonie schrieb, die noch heute bei jung und alt beliebt ist. Zu den Symphonien rechnete Haydn außerdem noch seine Opernouvertüren. In Eisenstadt und in Esterhazy waren Operntheater eingerichtet. Von einer italienischen Truppe wurden Singspiele aufgeführt, zu denen Haydn die Musik schrieb. Das dramatische Gebiet war Haydns starke Seite nicht; er hielt sich in diesen Kompositionen an die hergebrachten Formen und hat deshalb durch diese Werke auf die Entwicklung der Oper keinen Einfluß ausgeübt. Die Musik zu den ältesten dieser Singspiele ist verloren. Von den erhaltenen Opern sind als die bedeutendsten zu nennen: Der Apotheker, La vera costanza, die ursprünglich für Wien komponiert war, dort aber nicht zur Aufführung gelangte, und Orlando Paladino.

Trotzdem Haydn noch niemals aus seiner Heimat herausgekommen war, hatte sich sein Ruhm doch schon in ganz Deutschland und sogar im Auslande verbreitet. Mit Haydn begann sich das Übergewicht der deutschen Musik — nicht nur das der deutschen Meister — zum ersten Male tatsächlich fühlbar zu machen. Wir haben hier nicht mehr einen deutschen Komponisten, der nach Italien geht und dort unter den Italienern als einer der ersten Opernkomponisten glänzt, wie Hasse und der junge Händel, oder der in Paris die französische Oper reformiert, wie Gluck, sondern jetzt dringen die völlig aus dem Geiste der deutschen Musik heraus geschaffenen Werke eines deutschen Komponisten ohne dessen Zutun über die Landesgrenze und nehmen im Auslande eine dominierende Stelle ein. Der in einem kleinen österreichischen Landstädtchen lebende Haydn wird durch seine Symphonien und Quartette in Paris und in London der populärste Instrumentalkomponist seiner Zeit. Das ist in der Musikgeschichte etwas ganz Neues und bedeutet eine entscheidende Wendung. Mit den Instrumentalwerken Haydns begann die deutsche Musik die Welt zu erobern. — Haydn war in Paris durch sein 1773 komponiertes Stabat mater bekannt geworden, das 1781 in den Concerts spirituels mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Die Direktion der Konzerte wandte sich nun direkt an Haydn, und dieser schrieb im Jahre 1784 sechs Symphonien eigens für Paris, die unter dem Titel Répertoire de la Loge olympique — diesen Namen hatten die Konzerte inzwischen angenommen — erschienen. Die bekanntesten unter diesen Symphonien sind die von den Parisern mit den Namen La Poule (C dur), L'ours (C dur) und La Reine (B dur) belegten. Diese Namen verdanken ihren Ursprung kleinen Zufälligkeiten. La Poule ist nach einer markanten Hoboenstelle im ersten Satze, die die Franzosen an das Gackern einer Henne erinnerte, L'ours nach dem bärenmäßigen Brummbaß (dudelsackartigen, liegenden Baß), über dem sich das ausgelassene Thema des Schlußsatzes erhebt, so benannt worden; La Reine hieß so, weil die Symphonie der Königin Marie Antoinette besonders gut gefiel. Eine große Zahl von Symphonien und Quartetten Haydns wurden in Paris gedruckt, und als Beweis, wie beliebt der deutsche Komponist in der französischen Hauptstadt war, kann der Umstand gelten, daß spekulative Verleger auch Werke, die gar nicht von ihm herrührten, unter seinem Namen in den Handel brachten.

In London waren Haydns Kompositionen seit Anfang der siebziger Jahre bekannt und beliebt. Schon im Jahre 1784 wird er im European Magazine als celebrated composer genannt. Auch stand er mit verschiedenen Londoner Verlegern in Verbindung. Seine Symphonien erschienen regelmäßig auf den Konzertprogrammen, und seine Quartette wurden bei Hofe gespielt. Schon lange hätte man den Meister gern auch persönlich nach London eingeladen, und bereits im Jahre 1783 waren Versuche in dieser Richtung gemacht worden; doch war Haydn nicht zu bewegen, seinem Fürsten untreu zu werden. Als aber im Herbst 1790 Fürst Nikolaus starb und sein Nachfolger, Fürst Anton, die Kapelle auflöste, wurde Haydn frei. Er siedelte mit einer lebenslänglichen Pension von 1400 Gulden nach Wien über. Nun gelang es dem Violinisten Salomon, Haydn zur Fahrt nach London zu bereden. Der Meister verpflichtete sich gegen sehr vorteilhafte Bedingungen, sechs neue

Symphonien für London zu schreiben und in den von Salomon zu veranstaltenden Abonnementskonzerten persönlich zu dirigieren. Der beinahe sechzigjährige Haydn hatte sich nur zögernd zu dieser ersten großen Reise seines Lebens entschlossen; auch fiel ihm der Abschied von seinen Wiener Freunden schwer, besonders von Mozart, den er nicht wiedersehen sollte. Aber Salomon ließ ihm wenig Zeit zum Überlegen. In peinlich genauer Weise ordnete Haydn seine Angelegenheiten, verkaufte sein Häuschen in Eisenstadt, gab seine Wertpapiere seiner „hochschätzbaren" Wiener Freundin Frau von Genzinger in Verwahrung, der er auch seine Frau empfahl, und reiste am 15. Dezember mit Salomon ab. In London wurde Haydn glänzend empfangen; auch der Erfolg der Konzerte entsprach vollkommen den hochgespannten Erwartungen, so daß Salomon den Kontrakt mit Haydn für die nächste Saison erneuerte. Die Intrigen und Anstrengungen der von Cramer geleiteten Professionalkonzerte, denen Salomon eine allzugefährliche Konkurrenz machte, konnten den Erfolg nicht abschwächen. Den Sommer verbrachte Haydn auf den Landsitzen englischer Adligen, die sich in Aufmerksamkeiten gegen ihn überboten. Eine der großen Händelfeiern in der Westminsterabtei, bei welcher „Israel in Ägypten", der „Messias" und Stücke aus anderen Oratorien Händels aufgeführt wurden, machte auf Haydn einen unauslöschlichen Eindruck. „Er ist der Meister von uns allen!" rief er unter Staunen aus. Von der Universität Oxford wurde er zum Doktor ernannt, bei welcher Gelegenheit die darum so genannte, aber schon 1788 für Paris geschriebene Oxfordsymphonie gespielt wurde. Die zweite Saison verlief noch glänzender als die erste. Die Bemühungen der Professionisten, die Haydns Schüler Ignaz Pleyel (vgl. S. 396) engagiert hatten, um ihn gegen den „altersschwachen" Meister auszuspielen, scheiterten wiederum an der Überlegenheit und der unverwüstlichen Jugendfrische Haydns und an der Achtung und Herzlichkeit, womit sich Meister und Schüler begegneten. Haydn schreibt darüber: „Pleyel zeigte sich bei seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, daß er neuerdings meine Liebe gewann", und: „wir werden unsern Ruhm gleich teilen und jeder vergnügt nach Hause gehen". Im Juli 1792 kehrte Haydn nach Wien zurück. Auf der Rückreise hielt er sich in Bonn auf. Hier wurde ihm der junge Beethoven vorgestellt, der noch im selben Jahre nach Wien ging, um Haydns Schüler zu werden. Im Januar 1794 reiste Haydn zum zweiten Male nach London und blieb diesmal bis zum August 1795. Seine Popularität war inzwischen in England noch gewachsen, und wiederum kehrte er mit Ruhm bedeckt und mit reichem materiellen Gewinn in die Heimat zurück. Er konnte nun sorglos seinem Lebensabend entgegensehen. Die unter dem Einfluß der Konkurrenten stehende gegnerische Kritik in London hatte behauptet, die Kräfte des Meisters seien im Abnehmen begriffen. Die Werke aber, die er in und für London schuf, beweisen gerade das Gegenteil. Trotzdem Haydn sich aufs äußerste anstrengen mußte, um den übernommenen Verpflichtungen zu genügen, und selbst in einem Briefe über zu große Arbeit und Ermüdung klagt, bilden gerade die zwölf Londoner Symphonien den Höhepunkt seines Schaffens. Es sind diejenigen unter den etwa 100 Symphonien, die der Meister geschrieben hat, die wir auch heute noch am meisten bewundern, an die wir zuerst denken, wenn von Haydns Symphonien die Rede ist, nach denen wir unsere Vorstellung von dem Symphoniker Haydn gebildet haben. Es herrscht in ihnen noch die gleiche, unverwüstliche Lebenslust, die gleiche Frische in den Themen, wie in seinen früheren Symphonien, sie übertragen aber letztere inhaltlich wie formell. Der Durchführungsteil der ersten (sonatenförmigen) Sätze, der in den Pariser Symphonien manchmal noch recht oberflächlich ist und hinter der keck aufgestellten Themengruppe mehr zurücktritt, erlangt in den englischen erhöhte Bedeutung. Die kontrapunktische Arbeit wird reicher, ohne deshalb den Satz schwerfällig zu machen. Der ganze Aufbau der Sätze wird organischer dadurch, daß der Komponist einzelne Teile seiner Themen und scheinbar unwichtige Nebenmotive aufgreift und in stets origineller und geistreicher Weise verwendet. Neben der Lebenslust und dem Frohmut machen sich auch tiefere leidenschaftliche Regungen geltend, die schon nicht mehr ganz dem Bilde entsprechen, das wir uns von dem



Faksimile eines Teiles aus einem unvollendet gebliebenen, von Haydn 1794 auf Wunsch des Grafen von Abington komponierten Oratorium.

ewig lächelnden Papa Haydn zu machen pflegen, die es uns aber begreiflich erscheinen lassen, daß ein Beethoven an diese Symphonien anknüpfen konnte. Die bedeutendsten und bekanntesten dieser englischen Symphonien sind: Die Es dur-Symphonie (Nr. 1 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), die auch die Symphonie mit dem Paukenwirbel genannt wird, weil das schöne Adagio, das ihren ersten Allegrosatz einleitet, mit einem solchen beginnt; die D dur-Symphonie (Nr. 2 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), die durch ihre leisen Anklänge an Mozart interessant ist und von der es scheint, als ob sich der Komponist beim Niederschreiben des zu früh aus dem Leben geschiedenen jüngeren Freundes wehmütig erinnert habe; die allbekannte Symphonie mit dem Paukenschlag (G dur, Nr. 6 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), die von den Engländern The Surprise genannt wird. Den Namen trägt sie von dem starken Akkord mit vollem Orchester (und Pauke), womit Haydn im Andante, nachdem er das einem Kinderliedchen ähnliche sanfte Thema pianissimo wiederholt hat, plötzlich die Hörer überrascht. Man erzählt, Haydn habe durch diesen Scherz die Damen aufwecken und erschrecken wollen, die im Konzert zu schlafen pflegten. Haydn selbst sagt: „Es war mir nur daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen". Jedenfalls fand der Scherz großen Beifall, und auch heute noch ist die Paukenschlagsymphonie in England ganz besonders beliebt. In Deutschland kommt ihr an Popularität die flotte Militärsymphonie (G dur, Nr. 11 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) gleich, deren zweiter, an eine französische Romanzenmelodie anklingender Satz (Allegretto) — ein eigentlicher langsamer Satz fehlt — ein Bild militärischen Lebens entwickelt, und deren Ecksätze von fröhlichstem Leben und übermütigster Laune durchpulst sind.

Man hätte Haydn gern in London festgehalten, und selbst vom Hofe wurden ihm höchst schmeichelhafte Anerbieten gemacht; doch er sehnte sich nach der Heimat zurück. Zudem war 1794 Fürst Anton Esterhazy gestorben, und sein Nachfolger, Fürst Nikolaus, trug sich mit dem Gedanken, die Kapelle wieder einzurichten und Haydn in sein früheres Amt einzusetzen. So kehrte er denn über Hamburg und Dresden nach Wien zurück. Im Jahre 1796 komponierte Haydn im Auftrage des k. k. Oberstkanzlers, Graf Saurau, die österreichische Nationalhymne (Gott erhalte Franz den Kaiser) und schuf mit dieser ebenso einfach als schön aufgebauten und aus dem echten Geist des Volksliedes herausgeborenen Melodie zugleich die eigentliche allgemeindeutsche Nationalhymne (Deutschland, Deutschland über alles). Nicht lange nachher entstand das weltbekannte Kaiserquartett, worin die Nationalhymne das Thema zu dem herrlichen Variationensatz bildet.

Den Höhepunkt seines Ruhmes und seiner Popularität sollte Haydn in seinen letzten Lebensjahren durch zwei Oratorienwerke erklimmen. Haydn hatte bereits zahlreiche Chorwerke kirchlichen Charakters, wie Messen, Offertorien, Kantaten, Hymnen usw., komponiert, die für die Musikgeschichte von geringer Bedeutung sind, weil sich der Komponist darin in den hergebrachten Formen bewegt. Zudem lassen sie bei aller kindlichen Frömmigkeit ihres Urhebers den eigentlichen kirchlichen Geist vermissen. Die in den achtziger Jahren entstandenen Sieben Worte des Erlösers am Kreuze sind ursprünglich Instrumentalsätze, die dazu bestimmt waren, die Zwischenpausen zwischen den Erklärungen des Priesters in den Passionsandachten auszufüllen. Sie erschienen auch in einem Arrangement für Streichquartett. Erst im Jahre 1794 fügte Haydn den Instrumentalsätzen die Singstimmen hinzu und unterzog das Ganze einer Umarbeitung. Nach seiner Rückkehr von London wurde er nun von einer Gesellschaft adliger Musikfreunde, die größere Gesangswerke, unter anderen auch Händelsche Oratorien aufzuführen pflegte und an deren Spitze der Baron van Swieten stand, bestürmt, ein Oratorium zu schreiben. Einen Oratorientext hatte Haydn schon von London mitgebracht; es war die von Lindley nach Miltons „Verlorenem Paradies" gedichtete Schöpfung. Van Swieten übersetzte den Text ins Deutsche. Im Jahre 1795 begann Haydn mit der Komposition, im Jahre 1798 war sie vollendet. Die Arbeit war dem fünfundsechzigjährigen Manne schwer geworden, aber er ging mit hoher Begeisterung an das Werk, und wenn seine Kraft zu erlahmen drohte, so nahm er in naiver Frömmig-

keit seine Zuflucht zum Gebet. „Täglich fiel ich auf die Knie nieder und bat Gott, daß er mir die Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte." Ohne Zweifel hat Haydn die stärkste Anregung zur Komposition seiner beiden berühmten Oratorien durch Händel empfangen, dessen Werke in London den größten Eindruck auf ihn gemacht hatten, und der Einfluß dieses Meisters zeigt sich sehr deutlich in den Chören. Dennoch hat Haydn mit seiner „Schöpfung" eine ganz neue Art von Oratorien geschaffen. Vor allem erscheint sein Werk, trotz des biblischen Stoffes, völlig vom Boden der Kirche losgelöst. Es hat nicht nur den letzten Rest von kirchlichem Geist abgestreift, es kann trotz aller darin zutage tretenden innigen Frömmigkeit kaum mehr als ein religiöses Werk angesehen werden: es ist ein durchaus weltliches Kunstwerk. Vor allem aber fehlen ihm die großen epischen und dramatischen Züge der Händelschen Oratorien. Die Schöpfungsgeschichte der sechs Tage wird in begleiteten Rezitativen und Arien, abwechslungsweise von den drei Erzengeln Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor) und Raphael (Baß) berichtet. Der Chor der himmlischen Heerscharen singt am Schlusse jedes Schöpfungsaktes das Lob des Höchsten. Im dritten Teile treten dann Adam und Eva auf und schildern in Duetten das Glück des Paradieses und der Gattenliebe. Die meistens beschreibenden Arien lassen auch keine rein lyrische Stimmung aufkommen. So zerfällt das Ganze schon durch den Text in eine Reihe von idyllischen Bildern. Dieser Text hätte jeden anderen Komponisten der damaligen Zeit in Verlegenheit setzen müssen, und man wird es begreiflich finden, daß Händel, dem er bereits vorgelegen haben soll, ihn nicht komponiert hat. Haydns besonderer Begabung kamen aber diese naiven Naturschilderungen gerade entgegen. Er konnte sich hier in seiner Hauptstärke zeigen, als Instrumentalmusiker. In keinem früheren Oratorium spielt das Orchester eine so selbständige und wichtige Rolle, wie hier. Haydn ist unerschöpflich an malenden Motiven. Gleich die Instrumentaleinleitung bringt die „Vorstellung des Chaos" vor der Schöpfung. Aber auch jede Einzelheit des Schöpfungsberichtes, das wogende Meer und den murmelnden Bach, die Lerche und die Nachtigall, den Adler und das girrende Taubenpaar, den brüllenden Löwen, den zum Sprung ausholenden Tiger, das friedlich weidende Rind, die schwirrenden Insekten und das am Boden kriechende Gewürm weiß er mit kurzen und treffenden Orchesterbildern zu illustrieren. An der Klarheit und Leichtfaßlichkeit der Motive, an der schönen Volkstümlichkeit der Themen ist unverkennbar der Einfluß von Mozarts „Zauberflöte" zu spüren. Die „Schöpfung" wurde am 29. und 30. April 1798 im Palais Schwarzenberg zu Wien zuerst privatim und dann im Januar 1799 zum ersten Male öffentlich aufgeführt. Der Erfolg war außerordentlich. In kurzer Zeit machte sie die Runde durch alle europäischen Konzertsäle von Petersburg bis Lissabon. Sie gab den Anstoß zur Gründung vieler Chorvereine und Dilettantengesellschaften und gewann so einen großen Einfluß auf die Entwicklung des modernen Musiklebens. — Die „Schöpfung" hatte Haydn große Anstrengung gekostet, was man dem in ewiger Jugendfrische strahlenden Werke allerdings nicht anmerkt; dennoch ging er im Jahre 1799 auf vielfaches Drängen seiner adligen Freunde und Gönner an die Komposition eines neuen Oratoriums: es waren Die Jahreszeiten. Der Text war wiederum von van Swieten nach einem englischen Dichter (J. Thomson) bearbeitet worden. Das Ganze zerfällt in eine Reihe zusammenhangloser Einzelbilder ländlichen Charakters. Die drei auftretenden Personen Simon, Lucas und Hanne, werden außer in einer kleinen Liebesszene zwischen den beiden letzteren gar nicht in Beziehung zueinander gebracht. Der Chor der Landleute drückt die allgemeinen Empfindungen aus. Zudem ist die Dichtung stellenweise recht prosaisch und spießbürgerlich, so daß Haydn mit dem Text gar nicht recht zufrieden war. Er ärgerte sich über die allzu kleinlichen Naturnachahmungen, die von ihm verlangt wurden, wie über das Quaken des Frosches; und von dem Chor zum Preise des Fleißes meinte er, er sei sein ganzes Leben lang ein fleißiger Mann gewesen, es sei ihm aber noch niemals eingefallen, den Fleiß in Noten zu setzen. Auch die Derbheiten des Textes sagten ihm nicht zu. Die Arbeit fiel ihm noch schwerer als bei der

„Schöpfung". Als ihn nach der Vollendung des Werkes ein Kopffieber befiel, das ihn sehr marterte, sagte er zu dem Landschaftsmaler Albert Dies, der später eine Biographie über Haydn, „nach mündlichen Erzählungen desselben", veröffentlichte, „Die Jahreszeiten haben mir dieses Übel zugezogen, ich hätte sie nicht schreiben sollen, ich habe mich dabei übernommen". Dennoch schuf er auch hier wieder eine Reihe entzückender Genrebilder. Der Übergang des Winters zum Frühling, den die Ouvertüre rein instrumental schildert, der hinter dem Pfluge her flötende Ackersmann, das Gewitter, die Jagdszenen, die Weinlese mit ihrer „betrunkenen" Fuge, die winterliche Spinnstube und Hannens volkstümliches Liedchen „Ein Mädchen, das auf Ehre hält" sind allbekannt. Die „Jahreszeiten" wurden im April 1801 im Palais Schwarzenberg zum ersten Male aufgeführt. Sie wurden von der Kritik weniger günstig beurteilt als die Schöpfung und bürgerten sich infolge einzelner technischen Schwierigkeiten auch nicht so rasch in den Konzertsälen ein wie jene, doch erlangte das liebenswürdige Werk mit seinen frischen und allgemein verständlichen Schilderungen ebenfalls eine große Popularität, die ihm bis heute geblieben ist. Trotz ihrer anhaltenden allgemeinen Beliebtheit gelten der Neuzeit, die in der Kunst andere Ziele verfolgt als das achtzehnte Jahrhundert, die beiden Oratorien als veraltet und zopfig; manche glauben heutzutage von der Höhe ihres erreichten Standpunktes mit einer gewissen wohlwollenden Überlegenheit auf den guten Papa Haydn hinabsehen zu dürfen. Dabei vergißt man nur allzuleicht, daß wir es ohne diesen Papa Haydn, der uns die Instrumentalmusik, also unser vornehmstes Ausdrucksmittel, geschenkt hat, wohl schwerlich so „herrlich weit gebracht" haben würden, und daß neben Mozarts „Zauberflöte" wohl keine Werke einen größeren Einfluß auf die Entwicklung des modernen Opernstils gehabt haben, als eben diese beiden „zopfigen" Oratorien. Wohl sind Haydns malende Orchestersätzchen und Instrumentalbegleitungen noch Programmusik im alten Sinne, es sind einfache Naturnachahmungen; aber gerade diese Naturmalereien sind für das moderne Musikdrama so wichtig geworden, daß wir uns eine moderne Oper ohne dieses Element gar nicht mehr denken können. Noch wichtiger aber ist, daß die Art, wie Haydn in seinen beiden Oratorien Gesang und Orchester miteinander verband und beide gleichmäßig an der Schilderung der Vorgänge Anteil nehmen ließ, für die Opernkomponisten der Folgezeit vorbildlich wurde. Das Orchester, das früher den Gesang stützte und höchstens durch besonders gewählte Zusammenstellung der begleitenden Instrumente der Situation eine gewisse Färbung, ein eigenartiges Kolorit verleihen konnte, spricht nun tatsächlich und in selbständiger Weise mit. Haydn hat also dem Orchester nicht nur für die reine Instrumentalmusik, sondern auch für die Oper „die Zunge gelöst". Deshalb und um recht klar zu machen, daß das Orchester rede, stellte er auch in den begleiteten Rezitativen der Schöpfung die betreffenden Orchesterbildchen vom Löwen, Tiger usw. dem erklärenden Worttext immer voran, statt sie ihm, wie es bisher üblich war, gleichsam als Nachahmung oder als Ausklingen der durch das Wort hervorgerufenen Stimmung nachfolgen zu lassen. Haydn ist in dieser Beziehung viel weiter gegangen als vor ihm Händel und Gluck, die erst Ansätze zu einer solchen Emanzipation des Orchesters zeigen. Nur Mozart ist ihm darin ebenbürtig, ja überlegen; er verwandte in seinen noch vor Haydns Oratorien geschriebenen Meisteropern das Orchester in einem höheren Sinne „redend", wenn er auch weniger naturalistisch malte als sein älterer Freund. Jedenfalls aber haben gerade die kleinen realistischen Naturbildchen Haydns, die Hermann Kretzschmar geistreich „unbenutzte Leitmotive" nennt, auf die Phantasie der späteren Komponisten mannigfach anregend gewirkt.

Die beiden Oratorien brachten Haydn eine Menge von Anerkennungen und Ehrenbezeugungen aus aller Welt. Aber nun war die Schaffenskraft des Siebzigjährigen doch gebrochen. Er komponierte nicht mehr viel. Seinem letzten Quartett, das er nicht zu vollenden vermochte, fügte er als Schluß die ersten Takte seines Vokalquartettes „Hin ist alle meine Kraft" an. Er lebte still seinen Erinnerungen hingegeben und sich an den zahlreichen Ehrengeschenken freuend, die ihm seine ruhmreiche Laufbahn eingetragen



Joseph Haydn.

Nach dem Gemälde von John Hoppner.

Aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

hatte, und die er seinen Besuchern mit großer Umständlichkeit vorzuzeigen liebte. In seinen letzten Tagen mußte er noch die Einnahme Wiens durch die Franzosen erleben, die seinem königstreuen Gemüt ein herber Schmerz war. Am 31. Mai 1809 starb er gegen ein Uhr morgens. Sein Vermögen hatte er seinen armen Verwandten vermacht, doch hatte er in seinem Testamente nicht nur seine Dienstboten, sondern auch alle diejenigen Personen oder deren Nachkommen bedacht, von denen er im Leben Gutes empfangen hatte. Auch die Enkelin jenes Buchholz, der ihm einstens in seiner Jugend und äußersten Not durch ein Darlehn von 150 Gulden geholfen und das er später treulich zurückbezahlt hatte, empfing ein Legat von 100 Gulden. — Schon aus diesem Zuge kann man den Charakter Haydns erkennen, seine aufrichtige Dankbarkeit und Herzensgüte, seine wahre Bescheidenheit und seine peinliche Ordnungsliebe. So gedachte er auch seiner früheren Erzieher, die ihm oftmals mehr Prügel als zu essen verabreicht und ihm den versprochenen Unterricht kärglich genug zugeteilt hatten, doch stets in dankbarer Pietät. Für seine Herzensgüte zeugt nicht nur die Art, wie er für seine Musiker sorgte und vorkommenden Falles ihre Sache bei der Herrschaft zu ihren Gunsten zu führen wußte



Haydns musikalische Visitenkarte (1805).

sondern auch seine große Kinderliebe. Wenn er ausging, hatte er immer Zuckerwerk in der Tasche, das er an die Kleinen verteilte. Haydn besaß die wahre Bescheidenheit des echten Künstlers, die von jeder Kriecherei und Liebedienerei weit entfernt ist und vielmehr daraus hervorgeht, daß der Mann seinen Wert richtig erkennt und richtig abschätzt. Die Verhältnisse der Zeit brachten es mit sich, daß er sich nicht nur in seiner Jugend von seinen Lehrern, sondern auch noch später als reifer und angesehener Künstler von seiner Herrschaft manches gefallen lassen mußte, worüber sich heutzutage ein Kapellmeister sehr beschweren würde. Als „Hausoffiziant" des Fürsten Esterhazy mußte er, wie aus seinem Anstellungsvertrag hervorgeht, Uniform (d. h. also sozusagen Livrée) tragen und zweimal täglich in der Antichambre die Befehle der gnädigen Herrschaft entgegennehmen. Auch wurde er mit „Er" angeredet. Dennoch wußte er seine Würde der Herrschaft gegenüber sehr wohl zu wahren, und als ihm der Fürst einmal in eine Probe hineinreden wollte, antwortete er freimütig: „Fürstliche Durchlaucht! Dies zu verstehen ist meine Sache." Er kannte den Wert seiner eigenen Arbeiten wohl, bewunderte aber das größere Genie Mozarts neidlos und freudig. Er erklärte seinen jüngeren Freund unumwunden für „den größten Komponisten, den die Welt jetzt hat", und als er in London die Trauerkunde von Mozarts allzufrühem Tode vernahm, sagte er: „Er stand weit über mir." Auch die Größe Beethovens ahnte er, wenn ihm auch dieser bereits einer neuen Zeit angehörende Charakter noch nicht recht verständlich sein konnte und des

jungen Bonners verschlossenes, tief in sich gekehrtes Wesen seinem eigenen offenen und heiteren Naturell fast unheimlich erscheinen mußte. Er nannte Beethoven deshalb auch scherzweise den Großmogul. In seiner kindlichen Frömmigkeit sah er sein Talent als ein besonderes Geschenk des Himmels an. Er betete, bevor er an sein Tagwerk ging, und wenn es mit dem Komponieren nicht so recht fortwollte, schritt er im Zimmer auf und ab und betete einen Rosenkranz. Bekannt ist, wie er in der letzten Aufführung seiner „Schöpfung", der er beiwohnte, als das Publikum bei der Stelle „Es werde Licht!" wie gewöhnlich in lauten Beifall ausbrach, mit den Händen nach dem Himmel wies und sagte: „Es kommt von dort". Haydn war von einer peinlichen Ordnungsliebe, die sich auch in seiner äußeren Erscheinung ausdrückte. Schon als Knabe trug er „der Reinlichkeit wegen" eine Perücke, und es wird erzählt, daß er nicht komponieren konnte, wenn er nicht absolut salonfähig angezogen war. Noch in seinen letzten Jahren, als er schon das Zimmer nicht mehr verließ, machte er immer noch in peinlichster Weise Toilette. Johann Wenzel Tomaschek (1774—1850), der ausgezeichnete Organist und Komponist, der Haydn 1808 besuchte, fand ihn im Sorgenstuhl sitzend. „Eine gepuderte, mit Seitenlocken gezierte Perücke, ein weißes Halsband mit goldener Schnalle, eine weiße, reichgestickte Weste von schwerem Seidenstoff, dazwischen ein stattliches Jabot prangte, ein Staatskleid von feinem kaffeebraunen Tuche, gestickte Manschetten, schwarzseidene Beinkleider, weißseidene Strümpfe, Schuhe mit großer, über den Rist gebogener silberner Schnalle und auf dem zur Seite stehenden Tischchen neben dem Hut ein paar weißlederne Handschuhe waren die Bestandteile seines Anzugs." Aus alledem tritt uns eine liebenswürdige Persönlichkeit entgegen, der jedoch ein leiser Strich ins Philisterhafte, Spießbürgerliche eigen ist. Diesen Charakterzug hatte Lavater schon aus dem Schattenriß des Komponisten erkannt, zu dem er die Verse machte:



Schattenriß Joseph Haydns.

> Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase,
> Auch die Stirne ist gut, im Munde was vom Philister.

Fröhlichkeit und Liebenswürdigkeit mit einem leisen Stich ins Philisterhafte spiegeln sich auch in Haydns Musik wider. Sein Tonsatz ist so peinlich sauber, so akkurat und zierlich, wie es seine Toilette war. Alles ist klar und durchsichtig, seine Melodik hat oft den frischen Duft der Volksweise, oder sie blickt uns wie aus hellen Kinderaugen an, an Witz und guter Laune fehlt es auch nicht, aber alles bleibt stets dem feinsten Geschmacke unterworfen. Unschönes findet sich nicht. So gleicht Haydns Musik dem geistreichen Konversationston, der in den besseren Gesellschaftskreisen des achtzehnten Jahrhunderts herrschte, und kann geradezu als dessen musikalisches Abbild gelten. Darum mußte diese Musik auch so rasche und allgemeine Verbreitung finden. Aus eben diesem Grunde aber muß unserer Zeit der gute Papa Haydn oft zopfig erscheinen; denn wir fassen die Kunst heute ernster auf als unsere Urgroßväter, die in ihr in der Hauptsache noch ein schönes Spiel sahen, und haben darum auch für das Naive und Zierliche, für geistreiche Kleinmalerei und Feinarbeit nur noch wenig Verständnis. Ob dies für uns ein Vorteil oder ein Nachteil sei, darüber nachzugrübeln wäre unsinnig; denn die Entwicklung hat nun einmal diesen Lauf genommen.

Viertes Kapitel

Wolfgang Amadeus Mozart

In fast zweihundertjähriger Arbeit waren die neuen Kunstformen geschaffen worden. Die einzelnen Kulturnationen, Italiener, Deutsche, Franzosen, hatten sich, jede ihrem Charakter und ihrer Begabung entsprechend, an dieser Arbeit beteiligt. Zudem hatte sich die Musik allmählich von ihrer ursprünglichen Mutter, der Kirche, losgelöst, war mündig geworden und zur freien weltlichen Kunst erstarkt. In der neuerstandenen Instrumentalmusik hatte sie sich sogar vom Worte emanzipiert und damit von dem die Völker trennenden Sprachidiom. Nun erst konnte sie in Wahrheit zu jener internationalen Kunst werden, deren Sprache man überall verstand, nun erst ward sie recht eigentlich zum Ausdrucksmittel für alle jene menschlichen Gefühle und Stimmungen, die sich, so wirklich sie an und für sich sind, doch nicht in Begriffe fassen und daher auch nicht erschöpfend in Worten aussprechen lassen. Jetzt konnte auch jener einzige und unvergleichliche Künstler auftreten, der alles bisher Erstrebte und Erreichte mit seinen Schöpfungen krönen sollte, weil sich in seinen Werken Können und Wollen, Form und Inhalt deckten, jener Meister, der uns und wohl allen nachfolgenden Geschlechtern als der Komponist aller Komponisten, als der zur Erde niedergestiegene und Mensch gewordene Genius der Musik selber erscheint: Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart ist gleichsam die Erfüllung aller vorangegangenen Bestrebungen; in seinem Schaffen laufen alle Fäden der bisherigen Entwicklung der Musik, alle Stilgattungen der verschiedenen Länder, die wir im Vorangegangenen kennen gelernt haben, zusammen. Aus einer innigen Verschmelzung des deutschen, italienischen und französischen Nationalstils ist Mozarts Stil hervorgegangen, der deshalb auch nicht nur einem einzelnen Volke, sondern allen Nationen als klassisch gilt. Mozart hat die Musik eigentlich erst zur internationalen Sprache erhoben, indem er in seinen Meisterwerken die deutsche Polyphonie mit der italienischen Melodie und der französischen Rhythmik, d. h. mit anderen Worten: deutsche Gemütstiefe, italienische Schönheit und französische Charakterisierungskunst zu einem harmonischen Ganzen verband oder besser: verschmolz. Denn Mozarts Stil ist nicht etwa eklektisch, sondern

er fließt ganz und ungeteilt aus des Meisters eigenster Persönlichkeit, in der sich durch Natur, Erziehung, Reisen und vielleicht auch durch Abstammung germanische und romanische Elemente in der denkbar glücklichsten Weise zu mischen scheinen. Doch ist der Grundcharakter von Mozarts Wesen und ebenso der seiner Musik durchaus deutsch. Alles geht bei ihm in die Tiefe, nichts bleibt an der Oberfläche haften, aber dabei fehlt ihm das Schwerfällige, alles Rauhe und Tüdeske. Neben dem tiefen Gemüt und der innigen Herzensgüte, die den eigentlichen Untergrund seines Charakters bildeten, besaß er die leichte Grazie des Franzosen und den sonnigen Schönheitsinn des Italieners. Und besonders dieser ganz außergewöhnliche Schönheitsinn ist es, der allen seinen Werken den Stempel aufdrückt. Er offenbart sich hauptsächlich in den herrlichen Kantilenen des Meisters. In ihnen gelangt die Melodie nicht nur im Gesang, sondern auch in der Instrumentalmusik zur höchsten und schönsten Entfaltung. Hatte doch der Instrumentalmusik selbst der besten Meister, trotz aller formellen Vollendung und originellen Erfindungsgabe, bisher immer noch etwas gefehlt: der eigentliche Gesang der Instrumentalmelodie, das Kantabile. Dieses schenkte ihr erst Mozart; denn auch Haydn steht in seinen reifsten Werken direkt unter Mozarts Einfluß. Er hat die Instrumente singen gelehrt und dadurch der von Haydn geschaffenen Instrumentalmusik erst die rechte Weihe erteilt. Der Genius Mozarts umfaßte alle Gebiete der Tonkunst; auf jedem hat er Hervorragendes geleistet, wenn auch seine Hauptbedeutung auf dem Gebiete der weltlichen Kunst, der Oper und der Instrumentalmusik, liegt. Neue Formen hat Mozart nicht geschaffen, aber er hat alle mit seinem Geiste durchtränkt, mit dem Geiste der Schönheit und des Wohlklangs.

Als Mensch mußte Mozart in seinem kurzen Lebenslaufe alle Leiden von Künstlers Erdenwallen durchkosten. Schon als Kind hatte er die Welt mit seinem Ruhme erfüllt; als Knabe hatte er bereits Werke geschaffen, die neben den besten Arbeiten seiner berühmtesten Zeitgenossen bestehen konnten, ja sie sogar in den Schatten stellten. Als er nun aber zum Manne herangereift war und auf der Höhe seiner Künstlerschaft stand, da fand sich für ihn keine Stellung, die ihn vor materiellen Sorgen geschützt und ihm ein ruhiges Schaffen ermöglicht hätte. Während die über Gebühr geschätzten italienischen Komponisten, deren unbedeutende Werke längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind, hohe Protektion genossen und die einträglichsten Posten innehatten, mußte der Schöpfer des „Figaro", des „Don Juan" und der „Zauberflöte" in Wien darben. Nicht daß man seine Bedeutung verkannt, seine Werke nicht bewundert hätte, aber gerade weil er alle Welt bezauberte, waren seine Gegner, eben die Inhaber jener gut dotierten Stellen, jene Tagesgrößen, die die Bühnen beherrschten, um so eifriger am Werke, diesen außerordentlichen Genius, der ihrem Rufe allzuleicht unbequem werden konnte, nach Kräften danieder zuhalten und

zu unterdrücken. Die Italiener wußten wohl, daß ihre musikalische Herrschaft in Deutschland und in den übrigen Ländern auf dem Spiele stand, wenn Mozarts Kunst im Volke Boden gewann. Der berühmte Salieri sagte nach des Meisters Tode ganz offen: es sei gut, daß Mozart so früh gestorben sei; denn sonst hätte man ihnen bald kein Stück Brot mehr für ihre Kompositionen gegeben. Mozart, der in seiner Herzensgüte jedem vertrauensvoll entgegenkam, sich auf Intrigen so ganz und gar nicht verstand und allein seiner Kunst lebte, schuf seine Meisterwerke und darbte und hungerte. Er tanzte mit seiner Konstanze im Zimmer herum, wenn er fror und kein Geld hatte, Feuerung zu kaufen. Obschon aber der Meister so früh in einer Armengruft beerdigt worden war, dauerte die Herrlichkeit der Italiener, trotz Salieris Schadenfreude, nicht lange mehr; denn Mozarts Werke lebten und führten den Kampf erfolgreicher weiter, als ihr Schöpfer es vermocht hatte. Sie leben auch heute noch in ungeminderter Schönheit und Jugendfrische, während jene „berühmten“ Gegner des unsterblichen Meisters samt ihren Kompositionen längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind.

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart (den Namen Theophilus übersetzte sein Vater später in Gottlieb; er selbst schrieb sich Wolfgang Amadé) wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Die Heimatstadt Salzburg und die hier empfangenen ersten Jugendeindrücke waren für Mozarts künstlerische Entwicklung gewiß nicht bedeutungslos. Die herrliche Lage der Stadt inmitten einer großartigen Alpenlandschaft, ihre prachtvollen Kirchen und Paläste, die dem von Norden kommenden Wanderer wie ein erster Gruß aus Italien entgegenwinken, haben gewiß den Schönheitssinn des außerordentlich begabten Knaben frühzeitig angeregt. Seine natürlichen Anlagen wurden aber auch durch eine gediegene und gewissenhafte Erziehung unterstützt und gefördert. Mozart hatte — ähnlich wie Goethe — das Glück, einen Vater zu besitzen, der seine ganze Lebensaufgabe in der Erziehung seiner genial beanlagten Kinder erblickte. Wie dem alten Rat Goethe, so wurde auch dem Vater Mozarts der Vorwurf gemacht, er sei zu pedantisch gewesen und zu rechthaberisch, habe auch seinen genialen Sohn nutzlos oder um des eigenen Vorteils willen, den er allzu ängstlich zu wahren suchte, tyrannisiert. Diese Vorwürfe sind zum größten Teil ungerecht. Gerade weil der kleine Wolfgang oder Wolferl, wie er gewöhnlich genannt wurde, ein geistig so außerordentlich regsames Kind war, mußte er um so mehr in gewissen Schranken gehalten werden. Wird uns doch berichtet, er sei schon als Kind voll Feuer und Leidenschaft und für jeden Reiz, dessen Güte oder Schädlichkeit er noch nicht zu prüfen imstande war, so empfindlich gewesen, daß er der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, wenn ihm nicht die vortreffliche Erziehung seines ernstgesinnten strengen Vaters zuteil geworden wäre. Nun, „der ruchloseste Bösewicht“ wäre der von Natur so treuherzige und so unendlich liebebedürftige Mozart wohl schwerlich geworden, aber er würde ohne die verständige Leitung des Vaters seine mannigfaltigen und überreichen Kräfte vielleicht nutzlos zersplittert haben. Johann Georg Leopold Mozart (geb. 14. November 1719, gest. 28. Mai 1787 in Salzburg) stammte aus Augsburg. Sein Vater war Buchbinder; er selbst war nach Salzburg gekommen, um hier die Rechte zu studieren. Schon während seiner Studien verdiente er sich seinen Unterhalt durch Musikunterricht. Da er mittellos war, mußte er die Stelle eines Kammerdieners bei einem Salzburger Domherrn, dem Grafen Thurn, annehmen. Dieser empfahl ihn als Violinisten in die erzbischöfliche Kapelle, wo

er später zum Hofkompositeur und schließlich zum Vizekapellmeister ernannt wurde. Er war ein vorzüglicher Geiger, und sein Versuch einer gründlichen Violinschule, der 1756 erschien, später wiederholt aufgelegt und ins Französische und Holländische übersetzt wurde, war und ist noch heute mit Recht sehr geschätzt. Auch als Komponist war er tätig. Er schrieb Messen, Symphonien, Konzerte, Sonaten, Oratorien, Opern, Serenaden und verschiedene Gelegenheitsstücke, wie sie sein Amt erforderte. Er war kein bahnbrechender Geist, zeigt sich vielmehr durch die Mannheimer Schule stark beeinflußt, doch sollen besonders seine kirchlichen Werke viel Anklang gefunden haben. Als sich das Talent seines Sohnes zu entfalten begann, entsagte er der Komposition. Im Jahre 1747 hatte er sich mit Anna Maria Pertlin, einer munteren Salzburgerin, verheiratet, so daß Mozart ähnlich wie Goethe von sich hätte sagen können, daß er vom Vater „des Lebens ernstes Führen", aber „vom Mütterchen die Frohnatur" geerbt habe. Die „Statur" der Eltern war ihm dagegen versagt; denn er blieb zeitlebens klein und unansehnlich von Gestalt, während Leopold Mozart und seine Frau für das schönste Ehepaar in Salzburg galten. Von sieben Kindern waren nur Wolfgang und seine um fünf Jahre ältere Schwester Maria Anna, das Nannerl, am Leben geblieben. Auf die Erziehung und musikalische Ausbildung dieser beiden Kinder verwandten die Eltern nun ihre ganze Sorgfalt.

Aus Mozarts Kindheit werden uns eine Menge kleiner Züge und Anekdoten berichtet, die die außerordentlich frühe Entwicklung des Musiksinnes bei dem Knaben dartun. Wir erfahren, daß er schon als dreijähriges Kind selbständig Terzen auf dem Klavier zusammensuchte und sich an ihrem Wohlklang erfreute; daß er dagegen keine Trompete hören konnte und in Krämpfe verfiel, als der Vater ihn an den Klang dieses Instrumentes gewöhnen wollte; daß er nur noch für Musik Sinn hatte und nur solche Spiele betreiben wollte, die sich irgendwie mit der geliebten Kunst in Verbindung bringen ließen; daß er mit fünf Jahren ein fertiger Klavierspieler war und schon selbst kleine Stücke komponierte. Einmal fand der mit einem Hausfreund aus der Kirche zurückkehrende Vater den Kleinen, der noch kaum die Feder zu führen vermochte, bei einer merkwürdigen Arbeit. Wolferl behauptete ganz ernsthaft, er komponiere ein Konzert. Der Vater lachte ihn aus. Als er aber das krause und reich mit Tintenklexen gesegnete Geschreibsel genauer durchsah, fand er zu seinem nicht geringen Erstaunen, daß alles richtig gesetzt war; nur war es so schwer, daß es kein Mensch spielen konnte. Der kleine Wolferl aber meinte: „Dafür ist es auch ein Konzert; man muß solange exerzieren, bis man es herausbringt." Denn er hatte sich damals den Begriff gebildet, daß Konzertspielen und Mirakelwirken einerlei sein müsse. Daneben wird uns aber auch von seinem zutulichen Wesen und seinem weichen, liebevollen Gemüt berichtet. „Überall zeigte sich sein liebendes, zärtliches Gefühl, so daß er die Personen, die sich mit ihm abgaben, oft zehnmal an einem Tage fragte, ob sie ihn lieb hätten, und wenn man es ihm im Scherze verneinte, sogleich die hellen Zähren im Auge zeigte ... Er war in diesen Jahren überaus gelehrig, und was ihm sein Vater vorschrieb, das trieb er eine Zeitlang mit dem größten Eifer, so daß er darüber alles andere, selbst die Musik, auf einige Zeit zu vergessen schien. Als er z. B. rechnen lernte, waren Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden mit Kreide voll Ziffern geschrieben" (Schlichtegrolls Nekrolog). Die ganze Jugendgeschichte Mozarts zeigt uns das Bild eines herzlichen, auf innigste Liebe gegründeten Familienlebens. Durch die gutbürgerliche Solidität ihres Hauswesens unterschieden sich die Mozarts sehr vorteilhaft von anderen in Salzburg lebenden Musikern, die meistens nicht in sonderlich gutem Rufe standen. Findet Vater Mozart doch gelegentlich sogar an Michael Haydn, dem Bruder des großen Symphonikers, auszusetzen, daß er allzugern hinter dem Glase saß.

Im Jahre 1762, als Wolferl sechs und Nannerl elf Jahre alt waren, unternahm der Vater die ersten Kunstreisen mit den Kindern. Im Januar ging es nach München an den Hof des Kurfürsten, dann im Herbst an den Kaiserhof nach Wien. Überall erregten die Kinder die höchste Bewunderung, und der kleine Wolfgang eroberte sich nicht nur durch

seine fabelhafte Kunstfertigkeit, sondern auch durch sein frisches und dabei kindlich zutuliches Wesen alle Herzen. Nach der Rückkehr von Wien wurde neben dem Klavierspiel auch der Violinunterricht aufgenommen, nachdem Wolfgang den Vater eines Tages damit überrascht hatte, daß er — ohne irgend welchen Unterricht genossen zu haben — die zweite Geige in einem Trio korrekt mitspielte. Im folgenden Jahre trat die Familie eine größere Reise an. Die Kinder konzertierten in verschiedenen süddeutschen Städten (München, Mainz, Heidelberg, Frankfurt a. M., Trier, Aachen, Koblenz, Köln) und wandten sich dann über Brüssel nach Paris, wo sie im November anlangten. Auch hier wurden sie gut aufgenommen und spielten vor der königlichen Familie in Versailles. In Paris veröffentlichte der siebenjährige Mozart seine ersten Sonaten. Im Frühjahr wandten sie sich nach London, wo



Die Familie Mozart.
Nach dem Bilde von de la Croce.

Johann Christian Bach, der jüngste Sohn Johann Sebastians, das größte Interesse für das jugendliche Genie zeigte und ihm seine Freundschaft schenkte. In London schrieb Mozart wiederum eine Anzahl Violinsonaten und seine erste Symphonie. Die Rückreise, die über Holland ging, wurde durch eine gefährliche Erkrankung der Kinder verzögert. Im Herbst 1766 kam die Familie wieder nach Salzburg zurück. Die nächste Zeit war ernsthaften Studien gewidmet. Im Jahre 1768 erfolgte sodann eine zweite Reise nach Wien. Hier komponierte der zwölfjährige Mozart im Auftrage des Kaisers Joseph II. seine erste Oper La finta semplice (Die verstellte Einfalt). Aber gleich mit seinem ersten Bühnenwerke sollte er auch schon einen Vorschmack von den Intrigen erhalten, die ihn sein ganzes Leben lang verfolgt haben. Trotzdem Metastasio und der berühmte Hasse für die Oper eintraten, wurde die Aufführung dennoch hintertrieben, indem man den Sängern und Musikern einredete, sie könnten sich doch nicht der Leitung eines zwölfjährigen Knaben unterstellen. Die Oper kam denn erst im folgenden Jahre in Salzburg zur Aufführung.

Dagegen fand eine feierliche Messe, die der kleine Wolfgang zur Einweihung der Waisenhauskirche schrieb, und deren Aufführung er persönlich leitete, bei den Wienern reichen Beifall. Während des damaligen Wiener Aufenthaltes entstand auch das kleine, graziöse Singspiel Bastien und Bastienne, das in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit neuem Text versehen und so der modernen Opernbühne wieder zurückgewonnen wurde.

Von diesen Erstlingsarbeiten des Knaben wird niemand große Originalität erwarten. Sie sind durchaus im Stil der Zeit gehalten. Dennoch bekunden sowohl die dreiaktige Opera buffa als das kleine, einaktige Singspiel die außergewöhnliche technische Reife des jugendlichen Komponisten. Beide Arbeiten können mit Ehren neben den besten Erzeugnissen ihrer Zeit bestehen. Zudem zeigt die feine Unterscheidung, die Mozart zwischen der Behandlung der Opera buffa und dem Singspiel machte, welch starkes Stilgefühl dem Knaben schon damals innewohnte. Auch tritt die Mozartsche Eigenart bereits hie und da in einzelnen Wendungen, vor allem aber in der Innigkeit des Ausdrucks und der Wahrheit zutage, mit der er schon in diesen Erstlingsversuchen seine Gestalten zu charakterisieren weiß.



Aus dem Noten-Skizzenbuch des achtjährigen Mozart.
Faksimilenachbildung.

Gerade in Wien hatte sich dem alten Mozart die Überzeugung aufgedrängt, daß sein Sohn trotz seiner allgemein anerkannten außerordentlichen Beanlagung erst dann in der musikalischen Welt zu Ansehen und dadurch zu einer einträglichen oder wenigstens auskömmlichen Anstellung gelangen könne, wenn er die übliche Pilgerfahrt nach Italien, das immer noch als das gelobte Land der Musik galt, angetreten und sich dort mit Ruhm bedeckt haben werde. Im Herbst 1769 zogen Vater und Sohn — diesmal ohne Mutter und Schwester — nach dem sonnigen Süden. Die Reise ging über Innsbruck nach Verona, Mailand, Bologna, Florenz, Rom, Neapel. Überall erregte das fabelhafte Talent Mozarts die höchste Bewunderung und den größten Enthusiasmus. Die ganze Reise glich einem Triumphzuge. In Bologna erntete er das höchste Lob des berühmtesten Theoretikers und Musikhistorikers der damaligen Zeit, des Padre Martini (1706—1784). In Rom schrieb er das weltberühmte (neunstimmige) Miserere Gregorio Allegris (1584—1625), das alljährlich am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen und dessen Partitur damals ängstlich geheim gehalten wurde, nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis nieder. In Neapel mußte er einen Ring vom Finger ziehen, weil die Hörer glaubten, es stecke ein geheimer Zauber darin, dem er die wunderbare Virtuosität verdanke. Der Papst verlieh ihm, wie seinerzeit dem Ritter Gluck, den Orden vom goldenen Sporn. In Bologna wurde er nach strenger, unter Klausur bestandener Prüfung, deren Auf-

gaben er mit ungewöhnlicher Sicherheit und in erstaunlich kurzer Zeit löste, als Mitglied in die Accademia filarmonica aufgenommen und erhielt den Titel eines Cavaliere filarmonico.

Die wichtigste Frucht der italienischen Reise bestand in Opernaufträgen. In Mailand erhielt er, nachdem er mit außerordentlichem Erfolg im Firmianischen Hause konzertiert hatte, die erste Oper für den Karneval 1770, eine dreiaktige Opera seria Mitridate, rè di Ponto. Der 14 jährige Komponist rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen vollständig. Die Oper wurde mit großem Beifall aufgenommen und mußte zwanzigmal wiederholt werden. Im Herbst 1771 schrieb er — ebenfalls in Mailand — im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia und zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice von Modena, eine sogenannte Serenata (kleine kantatenartige Festoper) Ascanio in Alba. Der Erfolg war auch diesmal überraschend. Die Serenata des fünfzehnjährigen Jünglings stellte die von dem berühmten Hasse geschriebene Hauptfestoper Ruggiero in den Schatten und mußte, was sonst nicht üblich war, mehrere Male wiederholt werden. Hasse selbst soll bewundernd ausgerufen haben: „Der Knabe da wird alle vergessen machen!" Die letzte Oper, die Mozart für Italien schrieb, war die um Weihnachten 1772 in Mailand mit ebenso schönem Erfolge aufgeführte Opera seria Lucio Silla. In all diesen Opern bewegt sich der junge Mozart noch ganz im hergebrachten italienischen Stil; er verhielt sich bei diesen Arbeiten noch völlig als Lernender. Er beobachtete mit scharfem Ohr und setzte seine ganze Kraft und all seinen Ehrgeiz darein, es den besten Meistern seiner Zeit gleich zu tun. So verwunderten sich die Italiener nicht wenig, daß der Maestrino das berühmte Chiaroscuro, d. h. die schöne Abwägung der Farbenstimmung in den einzelnen Nummern, worauf sich die einheimischen Komponisten nicht wenig zugute taten, so wohl zu treffen wußte. Auch ging Mozart schon damals auf die Eigenart und die speziellen Wünsche der Sänger, die seine Arien zu singen hatten, bereitwilligst ein. Er ließ es sich nicht verdrießen, diese oder jene Nummer zwei- und dreimal umzuändern, bis sie den Beifall seiner Freunde und Berater und vor allem den der ausführenden Sänger fand. Man hat ihm später diese Willfährigkeit oft verdacht und behauptet, er hätte die Würde des schaffenden Künstlers der anmaßenden Sängereitelkeit gegenüber besser wahren sollen, hat ihm aber damit vielfach unrecht getan. Der junge Mozart sicherte durch dieses Verhalten seinen Arien den Erfolg und brach damit manchen kleinlichen Theaterintrigen die Spitze ab. Zugleich jedoch erlangte er gerade durch dieses Eingehen auf die Art und Beanlagung der Sänger jene genaue Kenntnis der menschlichen Singstimme und ihres Ausdrucksvermögens, auf der die außerordentliche Gewandtheit, Natürlichkeit und — man möchte fast sagen Selbstverständlich-



Padre Martini.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

keit seiner Stimmführung beruht; dadurch gewann er jene Freiheit und Leichtigkeit des Ausdrucks, die ihn später, als reifen Meister immer wieder einen Weg finden ließ, den Sängern gerecht zu werden, ohne deshalb seine künstlerische Überzeugung im geringsten aufzuopfern. Mancher moderne Komponist, der sich über derartige Zugeständnisse hoch erhaben dünkt, würde oftmals gut daran tun, in diesem Punkte die echte künstlerische Bescheidenheit des überall und sein ganzes Leben lang lernenden Mozart nachzuahmen.

Vor allem aber setzte der Schönheitsinn, der sich in den Melodien des jungen Meisters offenbarte, die Italiener in die hellste Begeisterung. Wo wäre auch mehr Verständnis für die Schönheit der Mozartschen Melodik zu finden gewesen als in Italien? Und wo hätte andrerseits dieser dem Jüngling schon von Natur in so außergewöhnlichem Maße verliehene Schönheitsinn besser und reicher zur Entfaltung kommen können als im Heimatlande der Musik? Es ist für die ganze fernere Entwicklung Mozarts gewiß bedeutungsvoll gewesen, daß er gerade in der Zeit, in der der Knabe zum Jüngling heranreifte, und wo sein reger Geist für alle äußeren Eindrücke doppelt empfänglich war, in jenem von Natur und Kunst so außerordentlich begünstigten Lande leben und schaffen und seine ersten großen Erfolge erringen durfte. In seiner triumphreichen Jugend hat seine Seele den Vorrat von Licht und Sonne aufgespeichert, daran er sich in den schweren Jahren des Kampfes erlaben und erwärmen konnte; in jener Zeit hat er so viel Schönheit eingesogen, daß er später aus seinem Überflusse eine Welt damit zu beglücken vermochte.

In Salzburg gab es für Mozart, der schon 1769 zum erzbischöflichen Konzertmeister ernannt worden war, nicht viel zu tun. Er hatte die Musik für den Hof und den Dom zu komponieren, doch bot ihm die Heimat weder künstlerische Anregung noch ein ausgiebiges Feld für seine Tätigkeit. Der Beifall, der ihm überall in der Fremde und besonders in Italien in so reichem Maße zuteil geworden war, ward ihm hier versagt. Die ganzen Verhältnisse waren kleinlich und beengend. Seine Stellung verschlimmerte sich noch wesentlich, als im Jahre 1772 der Erzbischof Sigismund starb und der gegen den Willen des Volkes gewählte Graf Hieronymus von Colloredo an seine Stelle trat. Im Auftrage seiner Mitbürger hatte Mozart zur Feier des Einzugs des neuen Herrn eine Serenata Il sogno di Scipione (Scipios Traum) komponiert. Er begrüßte mit diesem Werke seinen Peiniger, unter dessen Herzensroheit er in den nächsten zehn Jahren seines Lebens das Bitterste zu leiden hatte. Erzbischof Hieronymus war zwar in gewissem Sinne ein aufgeklärter und fortschrittlich gesinnter Mann, der dem dumpfen Pfaffenregiment mit starker Hand steuerte; andrerseits aber war er persönlich von Standesvorurteilen beherrscht und dabei eine durchaus tyrannische Natur. Er nahm die Zügel der Regierung straff in die Hände und setzte seinen Willen überall mit der größten Rücksichtslosigkeit durch. „In Salzburg gewöhnt man einem das Widersprechen ab", sagte Mozart. Für Musik hatte der neue Herr keinen Sinn. Sie mußte gleichsam nach der Elle abgemessen werden. Die Hofkonzerte durften nicht über eine Stunde, die feierlichste Messe nicht über drei Viertelstunden dauern. Im Konzert hörten die Herren Kavaliere nicht auf das, was gespielt wurde, boten sich vielmehr Prisen an und setzten ihren Diskurs während der Musik ungeniert fort. Die Künstler wurden von den hochmütigen Herren wie die Dienerschaft en canaille behandelt. Das schlimmste für Mozart aber war, daß ihm der neue Erzbischof jeden Urlaub verweigerte. Er wollte nicht, daß seine Leute „so im Lande ins Betteln umherreisen". Zu Hause aber durften sie am Hungertuche nagen und sich allergnädigst von ihm und seinen Kreaturen mißhandeln lassen. Doch entführte ein Auftrag, für München eine komische Oper zu schreiben, wozu der Erzbischof seine Einwilligung aus diplomatischen Gründen nicht wohl versagen konnte, den jungen Meister im Karneval 1775 auf kurze Zeit der Salzburger Enge. Diese Oper, La finta giardinièra (Die verstellte Gärtnerin), ist gleichfalls noch ganz im herkömmlichen italienischen Stil gehalten; da sich aber Mozart in der Opera buffa freier bewegen konnte als in der Opera seria, so trat hier seine Eigenart kräftiger hervor als in den für Mailand geschriebenen Werken. Die liebenswürdige und

feine Charakterisierungskunst des späteren Figarokomponisten kündigt sich bereits an. Die Oper wurde mit großem Beifall gegeben. Besonders der Wohllaut der Musik riß die Hörer hin. Eine solche Fülle schöner Arien war noch nicht gehört worden. Diese blühende Melodik war zum guten Teil eine Frucht von Mozarts italienischer Reise. In Italien war er nicht nur physisch, sondern auch künstlerisch zum Manne herangereift. Leider brachte ihm der neue Opernerfolg keine weiteren Vorteile. Im Gegenteil, die Schikanen des Erzbischofs, der bei seiner persönlichen Anwesenheit in München Mozarts Lob aus aller Munde hören mußte, dem aber jedes Verständnis für die Bedeutung seines Konzertmeisters abging, mehrten sich noch. In Salzburg hatte Mozart im selben Jahre Gelegenheit, wieder eine Serenata zur Feier der Anwesenheit des jungen Erzherzogs Maximilian Franz zu schreiben. Sie führte den Titel Il rè pastore (Der König als Schäfer) und war eine im Stile der Zeit gehaltene Schablonenarbeit, eine liebenswürdige Höflichkeitsbezeugung des Künstlers für den ihm gleichaltrigen und ihm stets freundlich gesinnten Prinzen. Bedeutender tritt uns Mozarts Persönlichkeit in den damals komponierten Messen, Symphonien, Konzerten und Kammermusikwerken — darunter z. B. die A dur-Klaviersonate mit den schönen Variationen, dem lebendigen Menuett und dem geistvollen Schlußsatz Alla Turca — entgegen, in denen er bereits erfolgreich mit Haydn wetteifert und sein Vorbild schon vielfach übertrifft. Besondere Beachtung verdienen die im Jahre 1773 entstandenen Chöre zu dem heroischen Schauspiel König Thamos von Tobias Philipp Gebler, die Mozart auf Veranlassung Schikaneders komponierte, der damals Theaterdirektor in Salzburg war. Das Stück spielte im alten Ägypten und enthielt feierliche Priesterchöre. Diese hymnenartigen Gesänge lassen in ihrer edlen und von wahrer Religiosität durchglühten Satzweise bereits die herrlichen Chöre der „Zauberflöte“ vorausahnen. Schon zu Mozarts Lebzeiten wurden ihnen christlich-religiöse Texte, teils in deutscher, teils in lateinischer Sprache untergelegt; leider stimmen diese, zudem ziemlich wässrig ausgefallenen Texte durchaus nicht immer mit dem ursprünglichen Sinn der Musik überein.



Der jugendliche Mozart.
Nach dem Gemälde von J. B. Greuze.

Trotz seiner großen Erfolge hatte Mozart mit 21 Jahren noch keine sichere Lebens-

stellung zu erringen vermocht. Er mußte einsehen, daß sich in Salzburg seine Verhältnisse nicht besser gestalten konnten, zumal ihm der Erzbischof durch die Versagung des Urlaubs zum Reisen die Möglichkeit raubte, sein Talent wenigstens auswärts zu betätigen und zu verwerten. Er nahm 1777 seinen Abschied als Salzburgischer Konzertmeister und zog — diesmal von seiner Mutter begleitet — wiederum in die Ferne. Paris war das Reiseziel. In München wurde längere Zeit Station gemacht; ebenso in Augsburg und in Mannheim, wo Mozart die unter der Leitung des berühmten Christian Cannabich (vgl. S. 222) stehende vorzügliche Kapelle hörte und dadurch bedeutsame Anregung für sein eigenes Schaffen als Instrumentalkomponist empfing. — Überall bemühte sich Mozart, eine feste Anstellung zu erlangen, ließ sich durch trügerische Hoffnungen hinhalten und wartete geduldig. Aber alle Anstrengungen waren vergeblich. Seine Jugend wurde ihm vorgehalten, obgleich er künstlerisch reifer war als die berühmtesten Kapellmeister; sogar seine kleine, unansehnliche Gestalt war ihm hinderlich. Der Vater drängte in seinen Briefen zur Weiterreise; denn er fürchtete, der Sohn möchte sich in allerlei Allotria verlieren. Aber dieser setzte seine Reise nur zögernd fort. In München hatte er gehofft, durch die Vermittlung des Grafen Seeau den Auftrag zur Komposition einer deutschen heroischen Oper zu erhalten, und gerade eine solche Aufgabe würde ihm am meisten zugesagt haben. „Ich darf nur von einer Oper reden hören, so bin ich schon ganz außer mir", schrieb er an seinen Vater. Aber der Vater vermutete, daß ihn auch die Sängerin Kayser, die ihm „öfters eine Zähre abgelockt", in München festhalte. In Augsburg schäkerte er mit dem lustigen „Bäsle", und in Mannheim schrieb er das Andante einer Klaviersonate „ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rosa Cannabich". Ganz besonders aber hatte es ihm in letzterer Stadt die Sängerin Aloysia Weber (seine nachmalige Schwägerin, Madame Lange) angetan, der er die schöne Arie Non sò d'onde viene, eine seiner innigsten Melodien, widmete. Er hatte sogar im Sinn, mit der Weberin, ihrem Vater und ihrer Schwester nach Italien zu ziehen. Da erhob jedoch der alte Mozart ernstlichen Einspruch, und Wolfgang fügte sich, wenn auch schweren Herzens, den Vernunftgründen als gehorsamer Sohn, der er seinem Vater auch als Mann noch war. „Nach Gott kommt gleich der Papa, das war als Kind mein Wahlspruch, und bei dem bleibe ich auch noch", schreibt er in dem Briefe, worin er sich vor dem Vater zu rechtfertigen sucht. Er riß sich ungern von Mannheim und der Familie Weber los. Die leidenschaftlich bewegte Klaviersonate in A moll (Paris 1778) malt seine damalige Seelenstimmung.

Aber auch der Aufenthalt in Paris entsprach seinen Wünschen und Hoffnungen nicht. Vor allem war es der Verlust der geliebten Mutter, die ihm am 3. Juni 1778 in der fremden Stadt durch den Tod entrissen wurde, der ihm die Freude am Dasein trübte. Es fehlte ihm auch diesmal nicht an Anerkennung; seine sogenannte Pariser Symphonie (D dur; Nr. 31 der großen Gesamtausgabe) wurde von Direktor Le Gros in den Concerts spirituels aufgeführt und hatte — hauptsächlich eines im Schlußsatze angewandten scherzhaften dynamischen Effektes wegen — großen Beifall. Mozart berichtete darüber an seinen Vater: „Weil ich hörte, daß sie [die Franzosen] alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich's mit den zwei Violinen piano nur acht Takte an — darauf kam gleich eine forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich erwartete) beim piano sch! — dann kam gleich das forte! — Sie das forte hören und in die Hände klatschen war eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Symphonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrornes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus." Aus dieser ungemein charakteristischen Briefstelle können wir einesteils ersehen, wie scharf Mozart beobachtete, und mit welcher Sicherheit er seine Beobachtungen gleich in künstlerische Wirkungen umzusetzen wußte, andrerseits aber enthüllt sich uns darin auch das beinahe noch kindliche, naive Gemüt des jungen Meisters. Wo andere vor allen Dingen darauf bedacht gewesen wären, den errungenen Erfolg möglichst rasch und energisch auszunützen, denkt er zuerst an ein „gutes Gefrornes", das

er redlich verdient zu haben glaubt, betet den gelobten Rosenkranz und legt sich befriedigt zu Bett. Unter diesen Umständen scheint es begreiflich, daß sich trotz all seiner Genialität die großen äußeren Erfolge nicht einstellen wollten. Mozart lebte zu ausschließlich in der Welt seiner künstlerischen Träume, besaß zu wenig Gewandtheit und Lebenserfahrung, um sich in dem regen und vielgestaltigen Kunstleben der französischen Hauptstadt zurechtzufinden, sich die nötigen Protektionen zu sichern und sich durchzusetzen; zudem stand ihm der lebenskluge Vater nicht zur Seite. Auch konnte er anfänglich der Pariser Musik nur wenig Geschmack abgewinnen und bezeichnete den französischen Gesang geradezu als „Plärrerei". Er war zu sehr an die italienische Melodie und den italienischen bel canto gewöhnt, als daß ihm der Deklamationsstil der französischen Oper hätte gefallen können. Doch war er andererseits seinem innersten Wesen nach auch wieder viel zu sehr Dramatiker, um die Vorzüge einer natürlichen und sinngemäßen Deklamation zu verkennen. Der Streit der Gluckisten und Piccinisten stand damals auf seinem Höhepunkt, und wenn Mozart anfänglich vielleicht auch mehr den Italienern zuneigte, so mußte er bei seiner raschen Auffassungsfähigkeit und seiner feinen Beobachtungsgabe für alles, was die Musik und speziell die dramatische Musik anging, doch bald genug inne werden, wie sehr Gluck seinen Gegnern überlegen war. Glucks Meisterwerke, die er hier in vorzüglichen Aufführungen kennen zu lernen Gelegenheit hatte, mußten auf seinen empfänglichen Geist wie eine Offenbarung wirken. Zudem machte gewiß auch die Großzügigkeit des Pariser Lebens und der Pariser Kunstverhältnisse auf den jungen Meister, der solange in den Miseren der deutschen Kleinstädterei und Kleinstaaterei geschmachtet hatte, einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Als er daher 1779, nachdem die Hoffnung, in Paris festen Boden zu gewinnen, gescheitert war, nach Salzburg zurückkehrte, um sich resigniert wieder unter das Joch des erzbischöflichen Dienstes zu beugen, war er nicht nur an mannigfachen Lebenserfahrungen reicher, sondern auch in seinem Künstlertum innerlich gereift und gefestigt. Die Pariser Reise bezeichnet den Stilwechsel Mozarts; mit der Schönheit und Innerlichkeit seiner Melodien verbanden sich fortan das große Pathos und erhabener Ernst. Mozart hatte sich den edlen Stil Glucks zu eigen gemacht; aber er stattete ihn zugleich mit größerer Freiheit und Ungezwungenheit aus, er verlieh ihm die fehlende Grazie und erfüllte ihn mit warmem Lebensodem. Dieser Fortschritt sollte sich in den nächsten größeren Arbeiten des Meisters deutlich offenbaren.

In Salzburg hatte Mozart für Schikaneder ein deutsches Singspiel Zaïde zu komponieren begonnen, dessen Text der mit der Familie Mozart befreundete Schachtner verfaßt hatte und dessen Stoff eine ähnliche Entführungsgeschichte bildete, wie sie Mozart später in „Belmonte und Konstanze" behandelt hat. Doch gelangte das Werk nicht zum Abschluß, weil Mozart im Herbst 1780 den Auftrag erhielt, eine große Oper für München zu schreiben, und die Gelegenheit, den unerquicklichen Salzburger Verhältnissen wenigstens wieder auf einige Zeit zu entrinnen, natürlich mit Freuden ergriff. Diese Oper war der Idomeneo, mit dem die Reihe von Mozarts klassischen Opern beginnt. Die erste Aufführung fand im Januar 1781 statt. Mit ihm hatte Mozart nicht nur die Italiener, sondern auch Gluck überholt. In seinen nächsten Werken sollte er sich auch äußerlich von dem Formalismus des italienischen Arienstils mehr und mehr befreien. Mit dem Idomeneo war es dem Meister auch selbst klar geworden, daß seine Hauptstärke auf dem Gebiet der dramatischen Kunst läge; darum war sein eifrigstes Bestreben fortan darauf gerichtet, auf diesem Gebiete tätig sein zu können, und wenn seine überreiche Phantasie auch ferner noch ungezählte Meisterwerke auf allen anderen musikalischen Gebieten schuf, so gehörte seine Schaffenskraft und seine Liebe fortan doch vor allem der Oper an, und seine ferneren Lebensschicksale sind eng mit der Entstehungsgeschichte seiner klassischen Opern verknüpft.

Der Idomeneo hatte dem Komponisten Ruhm eingebracht, aber immer noch keine feste Stellung. Er mußte wohl oder übel wieder in die Dienste des Erzbischofs zurück-

kehren, obgleich er das unwürdige Verhältnis um so drückender empfand, je mehr mit den äußeren Erfolgen auch sein inneres Kraftgefühl wuchs. Er hätte, wie er sich in seinem Unmut drastisch ausdrückte, am liebsten „an seiner Anstellung die Nase geputzt", wenn nicht der ängstliche Vater immer wieder zum Frieden geredet und den Sohn zum Ausharren ermahnt hätte. Gern wäre er nach Wien gegangen, das damals noch der geistige Mittelpunkt Deutschlands und vor allem auch ein wichtiges Zentrum des Musiklebens war. Hier hoffte er am leichtesten Beschäftigung und Anerkennung zu finden. Auch hieß es, daß Kaiser Joseph mit dem Gedanken umgehe, in Wien ein deutsches Nationalsingspieltheater zu gründen. Das mußte auf Mozart eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben; denn gerade das kräftige Aufblühen einer deutschen Oper lag ihm am Herzen, das wissen wir aus zahlreichen Äußerungen des Meisters. „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist die deutsche Sprache nicht so gut singbar, wie die französische und englische? — nicht singbarer als die russische?" schrieb er einst an seinen Vater. — Sein Wunsch, nach Wien zu kommen, sollte schneller in Erfüllung gehen, als er es selbst erwartet hatte. Der Erzbischof weilte in Geschäften in der Hauptstadt, und da „Seine hochfürstlichen Gnaden" vor den übrigen Fürstlichkeiten gern prunken wollten, so ließen sie Hofstaat und Dienerschaft nachkommen. Die acht schönen Schecken wurden herbeordert. Neben diesen aber war der berühmte Konzertmeister Mozart des Erzbischofs bestes Paradestück. So wurde auch Mozart im März 1781 nach Wien befohlen und gelangte ans Ziel seiner Wünsche. Aber der Aufenthalt machte ihm wenig Freude. Die Hände waren ihm durch seinen Herrn völlig gebunden, da ihm nicht gestattet wurde, sich in anderen Adelshäusern zu produzieren oder gar ein eigenes Konzert zu geben, wodurch allein er sich in den für ihn in Frage kommenden musikalischen Kreisen bekannt machen konnte. Nur dem Erzbischof sollte er zur Verfügung stehen, nur ihm mit seinen Kompositionen „aufwarten". Dabei wurde er wie ein Lakai und gar noch wie ein nichtswürdiger, unbrauchbarer Lakai behandelt, mußte mit Köchen und Kammerdienern zu Tische sitzen und sich vom Fürsten und den höheren Domestiken einen liederlichen Burschen, einen Lumpen, Gassenjungen und Dummkopf schelten lassen. Von dem erzbischöflichen Oberküchenmeister, dem Grafen Arco, wurde er sogar mit Fußtritten traktiert. Wir begreifen heute die Möglichkeit solcher Szenen nur schwer, und doch zeigt sich uns darin nichts anderes als die brutale Kehrseite des liebenswürdigen und graziösen Rokokozeitalters. Die Musiker, die im Dienste der Edelleute standen, wurden gerade wie Hauslehrer, Gouvernanten usw. zur Dienerschaft gerechnet. Diese ganzen traurigen Verhältnisse waren in der Natur der gesellschaftlichen Einrichtungen des achtzehnten Jahrhunderts begründet. Sie waren nichts Unerhörtes, wenn sie auch in dieser schroffen Art gewiß schon von allen Bessergesinnten mißbilligt wurden. Es versteht sich von selbst, daß edeldenkende Fürsten und wahrhaft gebildete Edelleute schon damals die Schroffheit solcher gesellschaftlichen Gegensätze zu mildern suchten, wie es uns ja auch das schöne Verhältnis gezeigt hat, das Haydn mit dem Hause Esterhazy verband. Auch Dittersdorf wurde von dem Fürstbischof von Breslau, dem Grafen Schaffgotsch, dessen Kapellmeister er war, in jeder Weise unterstützt und gefördert. Wir dürfen also immerhin annehmen, daß Menschen vom Schlage eines Grafen Colloredo oder eines Grafen Arco schon damals zu den Ausnahmeerscheinungen gehörten. Aber wenn ihr Tun vielleicht auch allgemeine Mißbilligung fand, so waren sie nach den immer noch geltenden Anschauungen doch im Recht, und niemand aus der Gesellschaft würde es gewagt haben, ihnen auch nur die leisesten Andeutungen über ihre Handlungsweise zu machen. Zudem war Mozart persönlicher „Untertan" des Erzbischofs, der Salzburger Landesherr war. Daher ist auch die beständige Angst des alten Mozart begreiflich, der immer fürchten mußte, der Fürst-Erzbischof werde ihn und seine Familie das Zerwürfnis mit dem Sohne entgelten lassen. Dem Vater zuliebe hatte Mozart das Äußerste ertragen, nun aber wuchs die Spannung zwischen dem Künstler und dem rohen und dünkelhaften Kirchenfürsten täglich; und als der Erzbischof eines Tages Mozart auf die höfliche

Frage, ob seine hochfürstlichen Gnaden mit ihm nicht zufrieden seien, wütend anschrie: „Was? Er will mir drohen! Er Fex, Er Fex! dort ist die Tür! Ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu tun haben," wurde der Bruch vollkommen. Mozart reichte sein Abschiedsgesuch ein und blieb diesmal den Bitten und Vorstellungen des ängstlichen Vaters gegenüber fest. „Das Herz adelt den Menschen", schrieb er seinem Vater, der ihn immer wieder zur Fügsamkeit und Unterwürfigkeit unter die Launen des angestammten Herrn ermahnen wollte.

Mozart hoffte, sich in Wien auf eigene Faust durchschlagen zu können, und anfangs schien ihm das Glück günstig. Der Kaiser hatte wirklich an Stelle der italienischen Oper ein deutsches Nationalsingspiel eingerichtet — allerdings mehr aus äußeren politischen Gründen als aus innerem Herzensbedürfnis — und nun ließ er durch den Intendanten, Graf Rosenberg, der den Idomeneo gehört hatte, Mozart den Auftrag erteilen, eine deutsche Oper zu komponieren. Der technische Leiter des Nationalsingspieltheaters, Gottlieb Stephanie der Jüngere, hatte ein bereits von Johann André komponiertes Textbuch **Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail** vorgeschlagen, das unter Mozarts Mitwirkung umgearbeitet wurde, so daß der Komponist die Möglichkeit erhielt, auch die größeren musikalischen Formen anzuwenden und so statt eines einfachen Singspiels eine wirkliche deutsche komische Oper zu schaffen. Mozart ging mit Eifer an die Arbeit, und der erste Aufzug war schon im August 1781 vollendet. Da trat eine Unterbrechung ein. Das Stück war zur Verherrlichung eines fürstlichen Besuches bestimmt, und da dieser sich verzögerte, so wurde das Ganze aufgeschoben. Erst im November konnte Mozart die Arbeit wieder aufnehmen. Er hatte hart um seine Existenz zu kämpfen, mußte sich gegen die seit seinem Bruch mit dem Erzbischof nicht verstummenden Vorwürfe seines Vaters wehren und die Intrigen seiner Neider und Feinde durchkreuzen, die mit allen Mitteln die Aufführung seiner Oper zu verzögern und zu hintertreiben suchten. Aber gerade in jener Zeit höchster Anspannung erblühte seine Liebe zu Konstanze Weber, einer jüngeren Schwester jener Aloysia Weber, für die er einst in Mannheim geschwärmt, und die sich inzwischen mit dem Schauspieler Joseph Lange verheiratet hatte. Die Webers waren nach Wien gezogen. Madame Weber wohnte im „Auge Gottes" am Petersplatz und verdiente sich, als ihr Mann gestorben war, ihren Unterhalt durch Zimmervermieten. Mozart war, als er dem erzbischöflichen Palais entflohen, zu ihr gezogen. Er mußte zwar auf Betreiben seines Vaters diese ihm zusagende Wohnung nach einiger Zeit wieder aufgeben, doch erteilte er seiner Konstanze Klavier- und Gesangunterricht und blieb so auch nach seinem Wegzuge mit der Familie in reger Verbindung. Der Vater widersetzte sich



Wolfgang Amadeus Mozart
im dreiunddreißigsten Lebensjahre.
Silberstiftzeichnung auf Elfenbeinkarton von Doris Stock.

der Heirat, ebenso der Vormund und schließlich auch die Mutter des Mädchens. Aber Mozart war entschlossen, die Geliebte aller Welt zum Trotze als Gattin heimzuführen, und kurz nachdem die „Entführung aus dem Serail“ nach vielfachem Aufschub endlich am 16. Juli 1782 auf ausdrücklichen kaiserlichen Befehl und mit großem Erfolg gegeben worden war, inszenierte er selber die „Entführung aus dem Auge Gottes“, d. h. er führte, ohne auf den väterlichen Konsens zu warten, seine Konstanze am 4. August zum Altar. Eine Gönnerin, Frau von Waldstädten, hatte alle Hindernisse zu beseitigen und sogar die Befreiung vom kirchlichen Aufgebot zu erwirken gewußt.

Man sollte nun denken, daß nach dem großen und nachhaltigen Erfolge der „Entführung aus dem Serail“ die deutsche Oper in Wien erstarkt und Mozart selbst mit weiteren Aufträgen bedacht worden sei. Dies war aber nicht der Fall. Den in Wien lebenden italienischen Musikern kam nämlich der ungeteilte Beifall, den Mozarts Werk fand, nichts weniger als gelegen. Zwar hatte der große Gluck sich die Oper eigens vorspielen lassen und sie sehr gelobt; aber Glucks Schüler, Salieri, des Kaisers erklärter Liebling, stellte sich an die Spitze der Opposition. Man arbeitete mit allen Mitteln der Theaterintrige, man wußte sogar die Darsteller zu bewegen, nachlässig zu singen, kurz man tat alles, um die Oper sobald als möglich wieder von der Bühne zu verdrängen. Der Kaiser selbst neigte — trotzdem er Mozarts Talent anerkannte — mehr zur italienischen Musik, wie denn überhaupt seine ganze Erziehung mehr welsch als deutsch gewesen war, und sagte unumwunden von der Entführung: „Non era gran cosa“ („es war nicht viel dran“). Gleichzeitig gingen die Verhältnisse des deutschen Singspieltheaters reißend abwärts, woran zum guten Teil die Unfähigkeit des Leiters, Stephanies des Jüngeren, mit schuld war. Der Kaiser wurde ungeduldig und ließ wieder italienische Sänger zu einer Opera buffa engagieren. Das deutsche Singspiel wurde in das Kärtnertortheater verlegt und vegetierte dort noch bis zum März 1788 weiter. Aber die besten Gesangskräfte der deutschen Oper hatten auf Befehl des Kaisers zur italienischen übergehen müssen. Erst nach längerer Zeit erinnerte sich der Kaiser wieder an Mozart. Er sollte die Musik zu einem kleinen Singspiel schreiben, das Der Schauspieldirektor hieß und gelegentlich eines Festes, das der Kaiser dem Generalgouverneur der Niederlande zu Ehren gab, am 7. Februar 1786 im Schönbrunner Schlosse neben einem von Salieri komponierten italienischen Stücke (Prima la musica e poi le parole) aufgeführt wurde. Die Musik zu diesem kleinen Intermezzo wurde später (von Schneider) zusammen mit einigen anderen (von Taubert instrumentierten) Sätzen Mozarts zu einem neuen Singspiel verarbeitet, dessen Held ungeschickterweise Mozart selber ist, und das die Beziehungen des Komponisten zu seiner Schwägerin Lange und zu Schikander samt der Entstehung der Zauberflöte mit wenig Witz und viel Behagen in einem der geschichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden Sinne schildert. In dieser Verballhornung taucht es ab und zu auch heute noch an unseren Bühnen auf.

Da die deutsche Oper in Wien kaum noch vegetierte, die italienische Opera buffa aber in hoher Blüte stand, so mußte Mozart, obgleich er mit allen Fasern seines Herzens an der deutschen Oper hing, nun doch wieder ein italienisches Buch zu erhalten suchen, wenn er überhaupt einen Erfolg erhoffen wollte. Am liebsten hätte er eine Opera buffa mit recht lebhafter Handlung und recht komischen Situationen komponiert. Nachdem er „leicht hundert Büchel durchgesehen“, ohne etwas Passendes zu finden, wandte er sich an den Abbate Varesco in Salzburg, der den Text zu seinem Idomeneo geschrieben hatte. Dieser sandte denn auch ein Buch L'oca del Cairo (Die Gans von Kairo), und Mozart begann mit der Komposition. Aber die „Gansbistorie“ war so albern und abgeschmackt, daß die Arbeit, nachdem der erste Akt vollständig entworfen war, liegen blieb. Trotzdem Mozart seine Phantasie aufs äußerste anstrengte, um wenigstens die gröbsten Widernatürlichkeiten zu beseitigen, und trotz vieler und langer Verhandlungen zwischen dem Komponisten und dem Librettisten war der witzlosen und ganz verfahrenen Handlung

nicht auf die Beine zu helfen. So legte Mozart das Buch beiseite. Aber er suchte unablässig nach einem anderen geeigneten Texte, und da er keinen neuen erhalten konnte, so probierte er es mit einem älteren. Seine Wahl fiel auf ein Buch, dessen Dichter sich nicht mehr ermitteln läßt, und das sich Lo sposo deluso (Der gefoppte Freier) betitelte. Der Text, der eine verwickelte Liebesintrige behandelt, war zwar nicht ganz so widernatürlich wie die Ganshistorie, aber im großen und ganzen auch nicht viel mehr wert. Mozart komponierte die Ouvertüre und entwarf die ersten Szenen. Aber rechte Befriedigung scheint er auch an dieser Arbeit nicht gefunden zu haben: er ließ sie ebenfalls liegen. Inzwischen suchte er sich seinen Unterhalt durch ermüdende und geisttötende Musikstunden zu erringen. Und oft fehlte es ihm, dem größten Meister seiner Zeit, sogar an der nötigen Schülerzahl. Auch eine Reihe prächtiger Instrumentalwerke entstanden in jener Zeit, die Haydn gewidmeten Streichquartette, das Klavierquintett mit Blasinstrumenten, die C moll-Phantasie, das G moll-Klavierquartett. Das Jahr 1785 brachte das Oratorium Davide penitente (Der büßende David) und das entzückende Lied Das Veilchen. Aber materiellen Nutzen hatte er bei den damaligen Verlagsverhältnissen von all diesen herrlichen Werken so gut wie gar nicht.



Konstanze Mozart.

Um jene Zeit hatte der in Wien lebende venezianische Abbate da Ponte, der für den berühmten Salieri Operntexte dichtete und infolgedessen ein gesuchter Librettist war, das Unglück, sich mit seinem Gönner und Auftraggeber zu überwerfen. Um diesen zu ärgern, beschloß er nun, zur Gegenpartei überzugehen, und bot Mozart seine Dienste an. Das war ein glücklicher Zufall; denn da Ponte war entschieden einer der talentvollsten unter allen damals lebenden italienischen Librettisten, und es liegt eine eigne Ironie des Schicksals darin, daß die ewigen Eifersüchteleien der Italiener schließlich dem gehaßten und gefürchteten deutschen Meister diesen gewandten Textdichter in die Arme treiben mußten. Es galt nun aber vor allen Dingen einen guten Opernstoff zu finden, und da schlug Mozart selber dem Dichter das Schauspiel von Beaumarchais Die Hochzeit des Figaro zur Bearbeitung vor, das im Jahre zuvor (1784) in Paris einen außerordentlichen Erfolg errungen hatte. Da Ponte löste seine Aufgabe sehr geschickt, und Mozart ging mit Feuereifer an

die Komposition. Aber nun gab es noch gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, um die Oper auf die Bühne zu bringen. Der Kaiser hatte nämlich die Aufführung des revolutionären Schauspiels von Beaumarchais des „unmoralischen Stiles wegen" für Wien verboten. Man mußte also durch eine Hintertür hineinzuschlüpfen suchen. Darum wurde der Plan vorläufig noch geheimgehalten, und erst als Mozart in der Komposition schon fortgeschritten war, wußte es der Abbate so einzurichten, daß der Kaiser Wind von der Sache bekam, neugierig wurde und sich von Mozart die fertigen Nummern vorspielen ließ. Damit hatte Mozart gewonnen; denn dem Kaiser gefiel das, was er hörte, so gut, daß er Mozart beauftragte, die Oper so rasch als möglich zu vollenden, und ihre Inszenierung am Hoftheater befahl. Nun begannen aber sogleich wieder die alten Intrigen der Gegenpartei. Man suchte einerseits die Handlung des Stückes durch sinnwidrige Streichungen unverständlich zu machen und anderseits die Sänger zu beeinflussen, daß sie schlecht singen sollten, um dadurch die Oper zu Fall zu bringen. Sogar der Hoftheaterintendant, Graf Rosenberg, hatte bei diesen Vorgängen seine Hand im Spiele. Nur dadurch, daß der Kaiser zu verschiedenen Malen persönlich eingriff und den Schuldigen empfindliche Strafen androhte, gelang es, die Ordnung wieder herzustellen und die Künstler zu veranlassen, ihre Pflicht zu tun. So trug der „Figaro", als er endlich am 1. Mai 1786 in Szene ging, trotz aller Intrigen nach einer vortrefflichen Erstaufführung einen glänzenden Sieg davon. Aber sobald die erste Begeisterung verflogen war, ging auch die Gegenpartei wieder eifrig an die Arbeit, den ihr unbequemen Erfolg der Oper durch allerlei kleinliche Mittel zu untergraben. Für ein unbedeutendes Werk des Spaniers Vincente Martin y Solar, das heute längst vergessen wäre, wenn Mozart nicht ein paar nichtssagende Takte daraus in der Tafelmusik seines Don Juan verwendet hätte, La cosa rara (Die seltene Sache [d. h. Weibertreue]), wurde mit allen Mitteln und mit solchem Erfolge Stimmung gemacht, daß seine leichten Melodien Mozarts Meisterwerk auf Jahre hinaus von der Wiener Bühne verdrängten.

Dagegen hatte Mozarts „Figaro" in Prag einen wirklich großen und nachhaltigen Erfolg. Den ganzen Winter über wurde die Oper gegeben, die Prager konnten sich gar nicht satt daran hören. Man lud den Komponisten ein, persönlich nach Prag zu kommen, und Mozart folgte dem Rufe. Diese Prager Reise war einer der wenigen ungetrübten Lichtblicke in Mozarts letzten Lebensjahren. Er war ganz hingerissen von der Aufnahme, die er fand, und ließ die Äußerung fallen, für ein solches Publikum wie das Prager würde er gern eine eigene Oper schreiben. Da nahm Direktor Bondini, den der Figaro aus finanziellen Schwierigkeiten errettet hatte, den Meister gleich beim Wort und vereinbarte mit ihm, daß er gegen ein Honorar von 100 Dukaten bis zum Herbst eine neue Oper für Prag liefern solle. Diese neue Oper war der Don Juan. Wiederum verfaßte da Ponte das Textbuch, und diesmal will er den Komponisten auf den Don Juanstoff hingewiesen haben, weil er erkannt habe, „daß Mozarts Genie ein vielseitiges und erhabenes Gedicht verlange". Der Stoff sagte Mozarts damaliger Stimmung ganz besonders zu. Der Tod hatte seinen Schatten in sein Dasein geworfen. Im Frühjahr war sein innig geliebter Vater gestorben, auch zwei seiner treuesten Freunde wurden ihm in diesem Jahre entrissen. Dazu kam seine eigene bedrückte Lage, die sich trotz aller Erfolge nicht besser gestalten wollte, während er zusehen mußte, wie weniger Begabte alle guten Stellen besetzt hielten. Das zehrte an seiner Lebenskraft. Aber ununterbrochen war er tätig, jede freie Minute nützte er aus, um an seiner Oper zu arbeiten. Und da sich in Mozarts Wesen alles Leid und alles Herbe in Schönheit auflöste, so haben Kummer und Sorgen die Melodien des „Don Juan" nur insofern beeinflußt, als sie ihnen jene ergreifende Innigkeit und Tiefe verliehen, die den Hörer stets von neuem rühren müssen. Zur Vollendung seiner Oper begab sich Mozart mit seiner Gattin und dem Textdichter da Ponte im September 1787 nach Prag. Er wohnte „bei den drei Löwen", doch arbeitete er meistens in der Villa Bertranka, die dem Duschedschen Ehepaar gehörte. Das Zimmer, worin der

Don Juan vollendet wurde, ist noch vorhanden. Aber neben der Arbeit verkehrte er auch heiter im Freundeskreise. Am 29. Oktober ging der „Don Juan" zum erstenmal in Szene. Der Erfolg war glänzend. Die Oper wurde von den Pragern beinahe noch mehr gefeiert als der „Figaro". Als Mozart aber Mitte November wieder nach Wien zurückkehrte, hatte die Gegenpartei inzwischen so wacker gearbeitet, daß es ihren Intrigen gelang, die Aufführung des neuen Meisterwerkes ein halbes Jahr lang zu hintertreiben. Erst am 7. Mai 1788 kam der „Don Juan" auch in Wien zur Aufführung, nachdem der Kaiser energisch dafür eingetreten war. Doch Mozarts unsterbliche Meisteroper — fiel durch neben Salieris „Axur", für den sich die Wiener damals begeisterten. Die Engherzigkeit und Urteilslosigkeit des Wiener Publikums konnte indes dem Werke nichts anhaben, das für die Welt, für die ganze Menschheit geschaffen war. Mozarts „Don Juan" trat seinen Siegeszug durch alle Länder an und wurde Gemeingut aller gebildeten Nationen.

Für seinen genialen Schöpfer aber fand sich in Wien immer noch keine Anstellung. Am 15. November 1787 war Gluck gestorben; seine mit 2000 Gulden dotierte Stelle erhielt aber nicht etwa Mozart, sondern der geschmeidige Salieri. Um der wachsenden Not zu entgehen, dachte Mozart an eine Reise nach England. Als man aber in Wien davon hörte und befürchtete, Mozart könnte die Stadt für immer verlassen, ernannte ihn der Kaiser endlich am 7. Dezember 1787 zum Kammerkompositeur, „damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brot im Auslande zu suchen". Man erkannte also das „seltene Genie" doch an und suchte es für alle Fälle an Wien zu fesseln; aber man ließ es sich weder viel kosten — der Gehalt betrug ganze 800 Gulden — noch gab man ihm ein angemessenes Tätigkeitsfeld; denn Mozarts Aufgabe bestand darin — die Tänze für die k. k. Redoutensäle zu komponieren. Das war eine Stellung, die ihm keine künstlerische Befriedigung und kein genügendes Auskommen gewährte, war eine Fessel, aber keine Existenz. Seine Opern brachten ihm wohl Ruhm, aber wenig Gewinn; denn fette Tantièmen gab es damals noch nicht. Von den Wiener Aufführungen des „Don Juan" erhielt er z. B. im ganzen nur 225 Gulden, und von den Aufführungen an anderen Bühnen hatten meist nur die Kopisten den Profit. Seine Kompositionen gingen über die Fassungskraft der Dilettanten hinaus, sie waren zu wenig populär, und die Verleger bezahlten — wenn sie nicht einfach nachdruckten — nur geringe Honorare. Sogar an Schülern fehlte es ihm oft. Dazu kam die Kränklichkeit seiner Frau, die wiederholten Kuraufenthalt in Baden nötig machte. So geriet Mozart immer mehr in Bedrängnis, und oft mußte er sich an seinen „liebsten Freund", den Kaufmann Puchberg, um Hilfe und Unterstützung wenden. Die Briefe Mozarts gewähren einen tiefen Einblick in diese traurigen Verhältnisse. Und doch stammen aus dem Sommer dieses trüben Jahres (1788) die drei schönsten Symphonien Mozarts: die Es dur-Symphonie (Schwanengesang), die G moll-Symphonie und die C dur-Symphonie mit der Schlußfuge (Jupitersymphonie). Auch die Versuche, durch Kunstreisen aus seiner bedrängten Lage herauszukommen, waren von keinen wesentlichen materiellen Erfolgen begleitet. Im Frühjahr 1789 reiste Mozart mit seinem Schüler und Freund, dem Fürsten Karl Lichnowsky, der ihm einen Platz in seinem Wagen angeboten hatte, nach Berlin. Man rechnete auf die Freigiebigkeit des musikliebenden Königs Friedrich Wilhelm II. und hoffte auf günstigen Erfolg in der preußischen Hauptstadt. Die Reise ging über Prag, Dresden und Leipzig, wo Mozart mit dem Thomaskantor Doles und durch diesen mit den Werken Johann Sebastian Bachs näher bekannt wurde und diesem Altmeister die höchste Bewunderung zollte. Mit den Werken Händels war er bereits in Wien durch van Swieten, für dessen Aufführungen er „Acis und Galathea" und den „Messias" bearbeitete, vertraut geworden. In Dresden spielte er bei Hofe und lernte Schillers Freund Körner (den Vater des Dichters) kennen. In Potsdam wurde er vom Könige freundlich aufgenommen; ja dieser trug ihm sogar die Hofkapellmeisterstelle mit einem Gehalt von 3000 Talern an. Aber Mozart hing zu sehr an Wien und wollte seinem Kaiser Joseph nicht untreu werden; er erbat sich Bedenkzeit. Nach seiner Rückkehr fesselte ihn ein einziges

freundliches Wort des Kaisers sofort aufs neue und unwiderruflich an Wien und an sein Elend. Doch erhielt Mozart wenigstens wieder einen neuen Opernauftrag vom Kaiser. Den Stoff konnte er nicht selber wählen, er ward ihm von dem Librettisten (da Ponte) „ausdrücklich aufgetragen". Die Oper war Cosi fan tutte. Sie erlebte am 26. Januar 1790 ihre erste Aufführung und gefiel außerordentlich. Trotz der vortrefflichen und geistreichen Musik konnte sie des frivolen und zudem auf einer ganz unwahrscheinlichen Handlung aufgebauten Textbuches wegen keinen dauernden Erfolg erringen. Mozarts bedrängte Lage verschlimmerte sich mit der Thronbesteigung Leopolds II., der alle diejenigen, die bei seinem Vorgänger in Gunst gestanden hatten, ungnädig behandelte. Zu diesen schien er auch Mozart zu rechnen, der doch von den schwachen Gunstbezeugungen Josephs II. kaum einen nennenswerten Vorteil gehabt hatte. Alle seine Gesuche blieben unberücksichtigt, und als die Kapellmeister Salieri und Umlauf mit 15 Kammermusikern im Gefolge des Kaisers zur Krönungsfeier nach Frankfurt zogen, durfte er sich nicht anschließen. Da Mozart aber gerade in Frankfurt, wo gelegentlich der Kaiserkrönung viele Fürstlichkeiten und angesehene Fremde zusammenströmten, Ruhm und vor allem auch materielle Erfolge zu erringen hoffte, so unternahm er die Reise auf eigene Kosten und unter beträchtlichen Opfern. Das Silberzeug mußte versetzt werden, um einen Reisewagen zu beschaffen. Aber auch die auf diese Reise gesetzten Hoffnungen trogen ihn, und als er nach Wien zurückkehrte, war die Not womöglich noch größer.

In dieser Zeit (Frühjahr 1791) trat Emanuel Schikaneder, der seit 1789 das Theater auf der Wieden leitete, an Mozart heran. Er war selbst in großer Bedrängnis und stellte seinem alten Freund und Logenbruder vor, daß er ruiniert sei, wenn ihm Mozart nicht helfe. Er habe den Stoff zu einer famosen Zauberoper, die müsse Mozart komponieren, und wenn das Werk, woran gar nicht zu zweifeln sei, einschlage, so sei ihnen beiden geholfen. Damit setzte er dem Komponisten den Plan zur Zauberflöte auseinander. Mozart behauptete zwar: „Wenn wir Malheur haben, so kann ich nichts dazu; denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert," doch ließ er sich bereden, auf die Sache einzugehen. Eine deutsche Oper zu komponieren war von jeher sein höchster Wunsch, und da er trotz seiner eigenen Not gegen andere stets hilfsbereit war, er überdies damit einen Bekannten und Logenbruder aus der Verlegenheit erretten konnte, so zeigte er sich um so bereitwilliger zu der gemeinsamen Arbeit. Er verzichtete sogar auf jeden persönlichen Gewinnanteil aus dem Opernunternehmen und behielt sich nur den Verkauf des Buches und der Partitur vor. Schikaneder ging auf alles ein, kümmerte sich aber später nicht im geringsten mehr um seine Versprechungen, so daß Mozart auch hier wieder das Nachsehen hatte. Schikaneder war ein überaus praktischer Mann. Sobald er Mozarts Zusage hatte, suchte er den Komponisten nun auch gleich festzuhalten. Er räumte ihm einen nahe beim Theater gelegenen Gartenpavillon ein; hier sollte Mozart ungestört, aber stets unter seiner eigenen Kontrolle arbeiten. Denn der eitle Schikaneder redete gern in alles hinein. Dabei suchte er als feiner und schlauer Menschenkenner den von schweren Sorgen bedrückten Komponisten, der ihm heitere Weisen schaffen sollte, bei möglichst guter Laune zu halten. Er brachte ihn deshalb in lustige und teilweise sogar lockere Gesellschaft. Daß Mozart keineswegs ein so leichtsinniger Genußmensch war, wie ihn seine Feinde und Verleumder schilderten, hat Otto Jahn, der treffliche Biograph des Meisters, in unwiderleglicher Weise dargetan; das beweist aber auch sein ganzes Leben, das beweisen seine Werke, das beweisen seine Briefe, seine treue und innige Liebe zu seiner Konstanze und schließlich auch das erstaunliche Maß positiver Arbeit, das er während seiner kurzen Künstlerlaufbahn und besonders noch in seinen letzten Lebensjahren bewältigte. Aber Mozart war eine Frohnatur und den geselligen Freuden zugetan. Er müßte nicht der eindrucksfähige Künstler gewesen sein, wenn es anders gewesen wäre. Und nun gar in diesem Jahre der Not, wo seine geliebte Frau von Wien abwesend war und er infolgedessen kaum ein geordnetes Heim besaß! Da mag er sich — vielleicht auch um die Misere des Lebens zu vergessen und weil



Mozart im Königl. Theater zu Berlin während der Aufführung seiner „Entführung aus dem Serail" am 19. Mai 1789.

Nach einem alten Kupferstich (Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde).

er damals stärkerer Reizmittel bedurfte, um dem Übermaß der auf ihm lastenden Arbeit genügen zu können — eifriger in den ihm gebotenen Strudel der Vergnügungen gestürzt haben, als er es unter anderen Umständen getan haben würde. Das Übermaß von Arbeit und Sorgen mag aber mit dem lustigen Leben, wozu ihn Schikaneder

verleitete, zusammen bewirkt haben, daß seine Gesundheit untergraben und seine Kraft gebrochen ward. Mitten in diesem bewegten Leben durchzogen Todesahnungen seine Brust, und diese sich ungebeten meldende trübe Stimmung gewann durch einen geheimnisvollen Auftrag, den er während der Arbeit an der „Zauberflöte“ erhielt, festere Gestalt. Ein graugekleideter, düster und absonderlich aussehender Mann bestellte im Auftrage eines Unbekannten eine Seelenmesse. Die ganze geheimnisvolle Geschichte von der Entstehung des Requiem ist heute aufgeklärt; man weiß, daß der gespenstig aussehende Bote der Diener eines vornehmen Dilettanten, des Grafen Franz von Walsegg zu Stuppach war, der die Marotte hatte, Musikstücke bei angesehenen Komponisten zu bestellen, sie sorgsam eigenhändig abzuschreiben und dann in seinem Hause vor Freunden als seine eigenen Werke aufführen zu lassen. Mozart aber, dessen Nerven aus den angedeuteten Gründen in jener Zeit angegriffen waren, erblickte in dem grauen Manne so etwas wie einen Abgesandten aus einer anderen Welt und wurde den Gedanken nicht los, daß er mit dieser Seelenmesse sein eigenes Requiem schreibe. Aber die Aufgabe reizte ihn darum nur um so mehr, und er nahm sich vor, etwas zu schaffen, das „seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studieren sollten“. Noch ein zweiter Auftrag unterbrach die Arbeiten an der Zauberflöte und am Requiem. Die Prager Stände beauftragten Mozart, zu der bevorstehenden Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen die Festoper La clemenza di Tito zu komponieren. Dieser Auftrag erforderte höchste Eile. Mozart fuhr mit seiner Frau und seinem Schüler Süßmayer nach Prag. Ein Teil der Oper entstand im Reisewagen. In Prag war das Werk in achtzehn Tagen vollendet und einstudiert und ging am Krönungstage (6. September) im Nationaltheater in Szene. Der „Titus“ fand jedoch bei dem durch die Krönungsfeierlichkeiten übersättigten Publikum wenig Anklang und rief bei der Kritik sehr widersprechende Urteile hervor. Mozart selber aber drohte unter der Überanstrengung zusammenzubrechen. Er war schon krank in Prag angekommen und war nun durch den geringen Erfolg der Oper doppelt niedergeschlagen. Wehmütig nahm er von seinen Prager Freunden Abschied und kehrte leidend nach Wien zurück, wo er seine Arbeit an der „Zauberflöte“ und am „Requiem“ wieder aufnahm. Noch im selben Monat, am 30. September, fand die erste Aufführung der „Zauberflöte“ statt. Der Erfolg dieses herrlichen Werkes war beispiellos; wie im Fluge ging es über die Bühnen und brachte — Schikaneder reichen Gewinn, während Mozart leer ausging. Trotzdem die Oper überall aufgeführt ward, bezog niemand auch nur eine einzige Partitur von ihm. Auch des künstlerischen Erfolges, den sein Werk davontrug, konnte er sich nicht lange mehr erfreuen. Sein Leiden verschlimmerte sich rasch. Mit der Komposition seines „Requiem“ beschäftigt, das später von seinem Schüler Süßmayer nach seinen Angaben und Entwürfen vollendet wurde, schloß er in der Frühe des 5. Dezember 1791 die Augen für immer. Da die Mittel fehlten, wurde er „mit einem Kondukt dritter Klasse“ bestattet, nicht in einem eigenen Grabe, das wäre zu kostspielig gewesen, sondern in einer „allgemeinen Grube“. Nur wenige Freunde wohnten der Einsegnung der Leiche in der Kreuzkapelle bei St. Stephan bei, und auch diese kehrten des schlechten Wetters wegen beim Stubentor um. Niemand folgte dem Sarge auf den Friedhof von St. Marx hinaus. Seine Konstanze war vor Schmerz zusammengebrochen und krank zu einer befreundeten Familie gebracht worden. Als sie sich wieder erholt hatte und auf den Friedhof hinauspilgerte, war ein neuer Totengräber da, und niemand konnte ihr das Grab des Gatten zeigen. Noch heute wissen wir die Stätte nicht, wo Mozarts Gebeine zur Ruhe gebettet wurden.

Eine in jeder Weise mustergültige, ungemein ausführliche und zuverlässige Mozart-Biographie schrieb Otto Jahn (Leipzig, 1856—1859, 4 Bände; 2. Auflage 1867; 3. [1889] und 4. [1905] Auflage von Hermann Deiters bearbeitet). Aus der sehr reichhaltigen Mozartliteratur seien noch die mit großer Wärme und Begeisterung geschriebenen Schriften von Ludwig Nohl (Mozarts Leben; Mozart nach der Schilderung seiner Zeitgenossen;

Mozarts Briefe; Die Zauberflöte), Gustav Nottebohm (Mozartiana) und Ludwig Meinardus (Mozart, ein Künstlerleben) genannt. Ein Buch von großem Werte ist Ludwig von Köchels Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Eine kritische Gesamtausgabe der Werke des Meisters ist in den Jahren 1876—1886 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Schließlich sei noch der entzückenden Novelle Mozart auf der Reise nach Prag von Eduard Mörike gedacht.

Wenn wir Mozarts Lebenswerk überschauen, so müssen wir über den beinahe unerschöpflichen Reichtum staunen, den uns dieser so frühzeitig aus dem Dasein geschiedene Meister hinterlassen hat. Er erscheint uns als ein musikalisches Universalgenie: auf jedem Gebiete der Kunst hat er Herrliches und Mustergültiges geleistet.

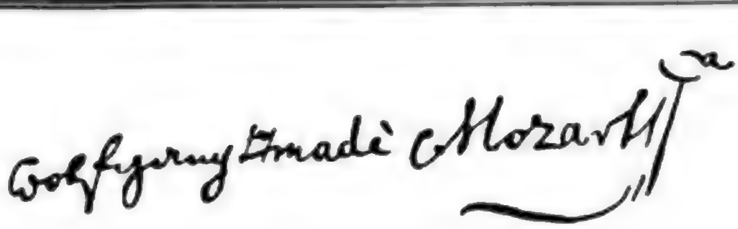
Wenn seine kirchlichen Kompositionen hinter seinem sonstigen Schaffen mehr zurücktreten, so liegt das in erster Linie an den Zeitverhältnissen. Die große Blüte der eigentlichen Kirchenmusik war vorüber. Der überhandnehmende Subjektivismus ließ eine Kirchenmusik im alten strengen Sinne nicht mehr aufkommen. Auch Mozarts zahlreiche Messen, Litaneien, Kantaten, Hymnen, Vespern usw. tragen den subjektiven Charakter der Zeit. Aber seine innige Frömmigkeit, im Verein mit der herrlichen und immerdar edlen Formgebung, verklärt diese Werke wie mit einem himmlischen Glanze. Man denke nur an das unvergleichliche Ave verum und die (von Aloys Schmitt bearbeitete) herrliche C moll-Messe. Die meisten seiner früheren Kirchenkompositionen tragen noch den Charakter der italienischen (neapolitanischen) Schule, aber in seinem letzten Werke, in dem herrlichen „Requiem", schließt er sich an den strengeren deutschen Stil an, der allerdings durch die weiche und schöne Melodik gemildert erscheint. Die Gedanken an den eigenen Tod, die Mozart gleichsam in diese seine letzte Komposition hineinwob, verleihen dem Ganzen einen ungemein rührenden Zug, dem der Hörer nicht zu widerstehen vermag. Franz Xaver Süßmayer (1766—1803), der das Requiem nach des Meisters Tode vollendete, hat seine Aufgabe mit großem Geschick und mit wahrer Pietät gelöst. Er hatte sich so in Mozarts Wesen hineingelebt, daß sogar seine Handschrift nur schwer von der des Meisters zu unterscheiden ist. Auch die vier Nummern, die Süßmayer selbständig komponiert hat (Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus), atmen Mozarts Geist und wurden eine Zeitlang für echt gehalten. Das Requiem verbreitete sich nicht nur in ganz Europa, sondern wurde auch jenseits des Ozeans aufgeführt.

In der Instrumentalmusik hat Mozart keine neuen Formen geschaffen. Seine älteren, aus der Salzburger Zeit stammenden Symphonien sind Jugendwerke und schließen sich meistens der italienischen, die späteren dagegen der durch Johann Stamitz (vgl. S. 220) begründeten Mannheimer Schule an. Und doch besteht ein tiefgehender Unterschied zwischen den Symphonien Mozarts und denen Joseph Haydns. Während

sich Haydn noch als echtes Kind des achtzehnten Jahrhunderts in einem bald heiteren, bald leidenschaftlichen, aber immer lebhaften Tönespiel ergeht und — wir sprechen hier hauptsächlich von den schnellen Ecksätzen — seine Themen demgemäß knapp und möglichst charakteristisch gestaltet, verliert sich Mozart auch in den Themen seiner Allegrosätze oft in ein Sinnen und Träumen. Die Themen werden melodisch weiter ausgesponnen, das gefühlvoll-sentimentale Element, das sich an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts in Kunst und Literatur so stark bemerkbar machte und uns z. B. auch aus Schillers Gedichten entgegentritt, fließt gleichsam in die Instrumentalthemen Mozarts hinein. Jenes unbestimmte Sehnen nach neuen, noch unbekannten Idealen, das damals die Herzen der Jugend ergriff, erklingt als eigenstes innerliches Erlebnis in den Melodien des Meisters, der sich dadurch bereits als ein Vorläufer des neuen Jahrhunderts zu erkennen gibt. Diese vielgerühmte, dem Meister stellenweise aber auch zum Vorwurf gemachte Kantabilität findet sich schon in Mozarts Jugendwerken; sie ist ein Ausfluß seines liebebedürftigen vollen Herzens, der Ausdruck seines innersten persönlichen Empfindens, ist gleichsam der Geist, den er in die ihm überlieferten Formen goß; sie verklärt Mozarts Symphonien und löst sogar die Strenge der kontrapunktisch gearbeiteten Sätze in lichte Schönheit auf. Am herrlichsten offenbart sich dieser echt Mozartsche Geist in den drei bereits oben genannten Symphonien aus dem Jahre 1788. Es sind, neben seinen herrlichen Opernouverturen zum „Figaro“, zum „Don Juan“ und zur „Zauberflöte“ die vollendetsten Instrumentalwerke, die er uns hinterlassen hat. Diese schöne Kantabilität unterscheidet auch Mozarts übrige Instrumentalwerke, seine Divertissements, Kassationen, sowie seine Konzerte, seine Quartette und sonstigen Kammermusikwerke, seine Klavier- und Violinsonaten von den gleichartigen Werken seiner Vorgänger. Auf die einzelnen Kompositionen näher einzugehen oder sie auch nur aufzuzählen, ist an dieser Stelle unmöglich. Der Reichtum ist allzu groß.

Zu höchster Bedeutung aber sollte Mozart auf dem Gebiete der dramatischen Musik gelangen. Er ist nicht nur der Schöpfer der deutschen Oper, sondern der modernen Oper überhaupt. Er hat das Erbe Glucks angetreten und es gewaltig bereichert. Wie Gluck ist auch Mozart von der italienischen Oper ausgegangen. In seinen ersten Opern, die in der Knaben- und Jünglingszeit entstanden und meistens für Italien oder doch wenigstens für italienische Sänger geschrieben waren, konnte natürlich von einem selbständigen und eigenartigen Stil noch nicht die Rede sein; doch setzte der junge Mozart die Welt schon damals durch die außerordentliche Leichtigkeit seines Auffassungsvermögens und die erstaunliche Beherrschung aller, auch der schwierigsten Formen in Erstaunen. Mozarts Jugendopern sind, mit Ausnahme des kleinen Singspiels Bastien und





W. A. Mozart.

Nach dem Gemälde von Tischbein.

Aus dem „Corpus Imaginum" der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Bastienne, heute vergessen. Den ersten Schritt zur Selbständigkeit tat Mozart mit dem Idomeneus, indem er zielbewußt in die Bahnen Glucks einlenkte. Im äußeren Aufbau der Oper ist zwar die Form der italienischen Opera seria noch festgehalten, die Handlung ist in eine Reihe von Arien zerstückelt; doch wird die Eintönigkeit der Arienkette durch Duette, ein Terzett, ein meisterhaftes Quartett und groß angelegte Chöre unter-



Mozarts Konzertflügel und Spinett im Mozart-Museum zu Salzburg.

brochen, die volles dramatisches Leben atmen. Der Hauptfortschritt des Idomeneus zeigt sich in der Behandlung des Orchesters, das hier zum ersten Male als selbständiger Tonkörper neben der Gesangspartie auftritt. Mozart übertrifft hier durch seine instrumentale Charakteristik und Schilderungskunst alle seine Vorgänger. Die Arien zeigen wohl noch die althergebrachte unbequeme Form der Da capo-Arie, und Mozart hält in seinem Idomeneus sogar noch strenger als Gluck an dieser traditionellen äußeren Form fest. Wie sehr aber sind diese Arien ihrem inneren Gehalt nach von denen seiner Vorgänger verschieden! Wie weit übertreffen sie alle, auch die Arien

Glucks, an Innerlichkeit und Melodienfülle! Wie trefflich sind sie den handelnden Personen und der jeweiligen Situation angepaßt! Auch in dem schönen Quartett (Nr. 18) sind die vier Personen ganz individuell charakterisiert, sie drücken nicht nur die allgemeine Stimmung, sondern auch ihre persönlichen Gefühle aus. Diese Art, die Charaktere der handelnden Personen auch in den Ensemblesätzen konsequent durchzuführen, war damals etwas Neues. Nur Gluck hatte im Terzett des zweiten Aktes der aulidischen Iphigenie etwas Ähnliches versucht. Mit dem „Idomeneus" hatte Mozart nicht nur die Italiener, sondern auch Gluck überholt. Wir finden bei Mozart den gleichen erhabenen Ernst, das gleiche schöne Pathos, aber die Starrheit, die den Gestalten Glucks immer noch anhaftete, ist geschwunden, die „schönen Statuen" sind lebendig geworden. Mozart stellte lebendige Menschen auf die Szene, wenn sie auch vorläufig noch die Arienschnürbrust trugen. In seinem nächsten dramatischen Werke, der ersten deutschen Oper, in Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail, befreite er sich äußerlich von dem italienischen Formalismus. Die Entführung stützt sich nicht mehr auf die italienische Oper, sondern auf das deutsche Singspiel, dessen allzu einfache Formen Mozart im Sinne der komischen Oper erweiterte und veredelte. Die fünf singenden Personen, die in der Oper auftreten, sind köstlich charakterisiert; sie sind für die typischen Gestalten der nachmozartischen Oper geradezu vorbildlich geworden. So ist Belmonte das Vorbild jener edlen und sympathischen Jünglingsgestalten, deren lange Reihe mit Don Ottavio und Tamino beginnt und sich über Max und Hüon bis zum Lohengrin und Siegfried erstreckt. Der Charakter der Konstanze ist voll Hoheit und Würde, dabei einfach und innig. In Blondchen steckt der Keim aller deutschen Soubrettenrollen, der Susanne, Zerline, des Ännchens, der Fatime usw. Pedrillo aber ist der Urvater aller jener lustigen Begleiter und Knappengestalten, wie Osmin der Vorläufer aller deutschen Baßbufforollen. Dieser Osmin ist von Mozart mit wahrhaft Shakespearischem Humor gezeichnet. Von ihm leiten die Fäden über die drolligen Gestalten Lortzings (van Bett, Stadinger usw.) und Nicolais (Fallstaff) zu Wagners Beckmesser hinüber. Die erste deutsche Oper ist aber zugleich das Werk aus Mozarts Bräutigamszeit. All sein reines und inniges Liebessehnen klingt in ihren Melodien wieder, und das verleiht der Musik eine Frische, Zartheit und Innigkeit, die der Meister selbst in seinen größeren und bedeutenderen Werken nicht mehr erreicht hat. — In seinen nächsten Opern war Mozart durch die Verhältnisse gezwungen, sich wieder italienischen Texten zuzuwenden. Aber „Figaro", „Don Juan" und „Cosi fan tutte" klingen nur noch äußerlich an das Schema der italienischen Opera buffa an, das sie auch in ihrem Aufbau nicht mehr rein darstellen; ihrem Gehalt nach sind es völlig deutsche Werke und zwar Opern einer ganz neuen Gattung, wie die Welt sie bisher

noch nicht gesehen hatte. In den großen Meisteropern Mozarts erscheint die Musik nicht mehr als die gehorsame Dienerin der Dichtkunst oder bestenfalls als ein äußerer Schmuck, der ihre Wirkung erhöhen soll, wie dies



Dekoration zu Mozarts „Zauberflöte", entworfen von Schinkel.

tatsächlich noch bei den klassischen Opern Glucks der Fall ist, sondern Wort und Ton sind aufs innigste miteinander verbunden, sie durchdringen einander gegenseitig. Die Musik ist nicht bloß Dekoration des Dramas, sie hat eigenes inneres dramatisches Leben erhalten. Gluck konnte nur Typen gestalten, große, edle, erhabene Typen, aber das individuelle Leben

fehlte ihnen. Sie wirkten wie griechische Statuen oder eigentlich eher wie moderne Nachbildungen solcher; denn bei allem schönen Linienflusse und bei allem schönen Maßhalten fehlte ihnen in Wahrheit doch die innere Ruhe und Geschlossenheit, die wir an den echten Werken des hellenischen Altertums bewundern. Mozart aber zeigt sich in seinen Meisterschöpfungen als durchaus moderner Künstler, als Kind, oder besser als Prophet einer neuen Zeit. Er stellt keine allgemeinen Typen, sondern Individuen auf die Bühne, die er nicht nur in großen Umrißlinien, sondern bis in die kleinsten und persönlichsten Züge hinein zu schildern und musikalisch auszugestalten weiß. Alle seine Figuren sind von innen heraus gezeichnet, und ihr Charakter ist durch alle Situationen hindurch mit strengster Konsequenz festgehalten. Sogar in den Ensembleszenen ist der musikalische Charakter jeder Figur aufs treueste gewahrt. Dadurch tritt der polyphone Stil, den die Altmeister der Oper aus dem musikalischen Drama verbannen zu müssen glaubten, auf die natürlichste Weise wieder in seine Rechte. Die Musik durchdringt die ganze Handlung, sie wird zur eigentlichen Seele des Dramas. Wer denkt hier nicht an die prächtigen Ensembleszenen aus „Figaros Hochzeit". Hier schuf Mozart den leichtflüssigen und graziösen musikalischen Lustspieldialog. Diese Szenen scheinen sich wie von selbst aufzubauen, Rede und Gegenrede, das Zusammenwirken und das Auseinandertreten der einzelnen Stimmen und Stimmgruppen erfolgen so natürlich und selbstverständlich, daß man die außerordentliche Kunst, mit der das alles zusammengefügt ist, kaum gewahr wird. In Cosi fan tutte erscheint dieser graziöse musikalische Konversationston auf derselben Höhe wie im „Figaro", ja teilweise noch verfeinert. Doch machte sich bei diesem Werke der frivole und innerlich unwahre Text geltend. Mozart, der die Bedeutung eines guten Textes für das musikalische Drama viel tiefer empfand, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt, konnte diesem Stoffe gegenüber nicht die rechte Begeisterung finden und nicht mit ganzer aufrichtiger Anteilnahme von innen heraus arbeiten. Er konnte aus Figuren, die sich das ganze Stück hindurch in Verstellungen und Verkleidungen bewegen, keine so scharf umrissenen Gestalten, keine so durch und durch gesunden Menschen formen, wie er sie in der „Entführung", im „Figaro" und im „Don Juan" auf die Bühne gestellt hatte. Aber er hat seine ganze ungeheure Meisterschaft aufgeboten und den seichten Stoff in ein so schönes musikalisches Gewand gehüllt, daß man fast über seine Widernatürlichkeit und innere Hohlheit hinweggetäuscht wird. Die Musik zu Cosi fan tutte ist geradezu von berückender Schönheit. In neuester Zeit hat der bekannte Wagnersänger Karl Scheidemantel den Versuch gemacht, durch Unterlegung eines neuen Textes die Musik zu Cosi fan tutte zu neuem Leben zu erwecken, und zwar benutzte er dazu das Lustspiel Die Dame Kobold von Calderon. So bemerkenswert nun auch der Versuch an

sich ist, eine befriedigende Lösung ist es nicht; denn das derbe Calderonsche Lustspiel ist dem feinen pikanten Geiste der Mozartschen Musik zu entgegengesetzt, als daß die neue Ehe nicht recht unglücklich erschiene. Das bestätigte aufs schlagendste die 1909 in der Dresdner Hofoper erfolgte Aufführung. — Im „Don Juan“ erhob Mozart die Opera buffa auf die Höhe der Tragödie, indem er, ein musikalischer Shakespeare, den fröhlichen Humor mit dem höchsten sittlichen Ernste verband und die Schauer des Todes und der Ewigkeit in Szenen ausgelassenster Lebenslust hineinwehen ließ. Mit dem „Titus“ mußte er sich unter dem Zwang der äußeren Verhältnisse noch einmal auf eine frühere und damals, am Ende seiner Laufbahn, weit hinter ihm liegende Stufe seiner künstlerischen Entwicklung zurückversetzen und noch einmal eine Opera seria im hergebrachten italienischen Stil schreiben. Das alte Textbuch von Metastasio war zwar etwas umgemodelt worden, doch vermochte ihm auch der neue Bearbeiter kein dramatisches Leben einzuhauchen.

Den Gipfelpunkt seines Schaffens erklomm Mozart in der „Zauberflöte“, von der Richard Wagner mit Recht sagte: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert, mit diesem Werke war sie geschaffen. — — Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt; denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.“ Selbst die jämmerlichen Verse Schikaneders, auf die Mozart seine Melodien komponieren mußte, können diesem herrlichen Werke nichts anhaben, zumal die Dichtung — die übrigens in ihren Grundzügen nicht von dem eitlen Schikaneder, sondern wahrscheinlich von dem begabten Karl Ludwig Giesecke herrührt — eine edle und hohe Symbolik enthält, deren inneren Sinn uns Mozart durch seine wunderbaren Weisen offenbarte. In der Zauberflöte konzentrierte Mozart sein ganzes reiches Können, er vereinigte hier die künstlerischen Resultate seines Lebens und schuf ein Werk, in jedem seiner Teile so vollendet, so ausdrucksvoll, so erhaben und von so reiner Schönheit, wie es auf der Opernbühne niemals weder vorher noch nachher gesehen ward. Das Einfachste und Faßlichste ist mit dem Erhabensten unauflöslich verbunden, die bescheidenste Volksweise erstrahlt im Lichte höchster Kunst. Über den Szenen aber, die das Lichtreich Sarastros schildern, strahlt der Schimmer der Verklärung. Die Bühne wird zum Tempel, und das Höchste und Edelste, was die Zeit bewegte, die Sehnsucht nach geistiger Freiheit

und einem edlen Menschentum, ward von dem Meister in unvergängliche Töne gebannt. Es sind die hehren Weisen des Genius, den der Todesengel auf die Stirne geküßt, und unsichtbar leiten die Fäden von der „Zauberflöte" zu jenem anderen größten Meister des deutschen Musikdramas hinüber, der gleichfalls mit seinem Schwanengesang die Bühne zum Tempel geweiht hat, zu Wagner und seinem „Parsifal", der mit dem letzten Werke Mozarts in mehr als einer Beziehung in Parallele gestellt werden kann. Die wunderbare Erscheinung, die wir beim ersten Aufleuchten der Renaissance auf dem Gebiete der Dichtkunst in Dantes Divina Commedia beobachten können, daß ein weltliches, ja in gewissem Sinn sogar antikirchliches Kunstwerk das ethische Erbe der verblassenden Religion antritt, offenbart sich an der Schwelle der Neuzeit auf musikalischem Gebiete in der „Zauberflöte". Indem das Theater zum Tempel wird, tritt wiederum — wie in der Hochblüte der hellenischen Kultur — die Ästhetik an die Stelle der Theologie. So liegen auch in dieser Beziehung in der „Zauberflöte" schon die Keime zu den die Geister befreienden Ideen des neunzehnten Jahrhunderts verborgen, die Keime zu Nietzsche, dem Propheten der ästhetischen Religion, und zu Wagner, ihrem Künstler-Priester. Die „Zauberflöte" hat demnach nicht nur eine kunstgeschichtliche, sondern im wahren Sinn des Wortes auch eine kulturgeschichtliche Bedeutung erlangt.

So sehen wir, wie in diesem großen Genius alle Fäden der Kunstentwicklung der vergangenen Jahrhunderte zusammenlaufen. In den Werken Mozarts steht die moderne Musik fertig da. Alles Trübe, alles Gärende und Unfertige ist abgestreift, und die holde Kunst der Töne prangt in unvergänglicher Schönheit. Dieses von dem großen Meister der Vergangenheit hinterlassene Erbe sich ganz zu eigen zu machen, es allseitig auszubauen und zu bereichern, war die Aufgabe der kommenden Geschlechter.

Dritter Teil

Ludwig van Beethoven

Einleitung

Künstler und Zeitgeist

Das Erbe Mozarts und damit der ganzen bisherigen Musikentwicklung übernahm Ludwig van Beethoven. Wenn wir nur die äußere, formelle Entwicklung der Musik betrachten, so schließen sich die Schöpfungen Beethovens lückenlos an diejenigen seiner Vorgänger Stamitz, Haydn und Mozart an. Auch Beethoven schuf keine neuen Formen, ja er wirkte in formeller Beziehung noch weniger epochemachend als seine Vorgänger. Er erweiterte im wesentlichen nur die von diesen übernommenen formalen Gebilde und baute sie aus. Diese manchmal bis ans Übermächtige streifenden Dehnungen und Erweiterungen der Formen entsprangen aber bei Beethoven weniger aus dem jedem Künstler innewohnenden formenschaffenden Triebe, sondern vielmehr als ein Ergebnis der Not und der Notwendigkeit, aus dem Inhalt, aus dem inneren Gedankengehalt seiner Werke, und wenn wir diesen allein oder hauptsächlich ins Auge fassen, so tut sich uns plötzlich eine tiefe Kluft zwischen der Musik Beethovens und der seiner Vorgänger auf. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erscheint uns Beethoven tatsächlich als der erste Komponist einer neuen Zeit, unserer Zeit. Und das ist nicht verwunderlich; denn zwischen die Hauptwerke Mozarts und Beethovens fallen die folgeschwersten historischen und politischen Ereignisse: die französische Revolution, die napoleonische Weltherrschaft und die deutschen Befreiungskriege, die eine völlige Wandlung aller bestehenden Verhältnisse herbeiführten.

Man hat zwar behaupten wollen, die historischen Ereignisse hätten auf die Entwicklung der Künste gar keinen oder doch nur einen ganz geringen Einfluß ausgeübt, und hat als Beweis dafür angeführt, daß bei manchen Völkern gerade die Hochblüte einzelner Künste mit den Perioden politischen Niedergangs oder gar Tiefstandes zusammenfiel. Diese Ansicht ist jedenfalls einseitig, und der angeführte Beweis erscheint wenig stichhaltig, da der Umstand, daß politische Schwäche und künstlerische Blüte wohl zeitlich zusammenfallen können, den Einfluß der Zeitereignisse auf die Kunstentwicklung noch keineswegs ausschließt. Der einzelne kann, wie ein ganzes Volk, ebensogut durch Schmerz und Herzeleid, wie durch Freude und gehobene Stimmung zum Dichter und Künstler werden.

Die Auffassung, die die Kunstentwicklung unabhängig vom historischen Boden darzustellen trachtet, ist einseitig formalistisch. Die Entwicklungsgeschichte der Kunstformen wird stets den wesentlichsten und wichtigsten Teil und das eigentliche Fundament der Kunstgeschichte bilden. Und gerade die Entwicklung der Kunstformen erweist sich als von den äußeren Zeiteinflüssen bis zu einem gewissen Grade ziemlich unabhängig. Die Bildung der Formen erhält wohl den Anstoß durch Zeit und Kultur, dann aber schreitet ihr Wachstum stetig fort, bis es einen gewissen Höhepunkt erreicht hat, worauf dann der Rückschlag eintritt. Die Formen zerfallen, bröckeln ab; die sogenannte Dekadenz beginnt, der Verfall. Der ganze Vorgang erinnert an das Werden und Vergehen organischer Lebewesen. Die Entwicklungsgeschichte der Kunstformen gibt uns demnach gleichsam den physiologischen Verlauf der Kunstgeschichte; und dieser physiologische Verlauf kann durch äußere Ereignisse wohl gestört, aufgehalten oder im ungünstigsten Falle ganz aufgehoben werden, es ist aber unmöglich, daß er infolge äußerer Einwirkungen eine andere als die ihm allein natürliche Richtung nehme (äußere Einflüsse können wohl das Wachstum eines Lebewesens hindern oder fördern, aber sie können niemals aus einem jungen Geier eine Taube formen oder umgekehrt). So sehen wir denn auch, daß selbst die großen Umwälzungen, die das politische und das gesellschaftliche Leben um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert trafen, beispielsweise auf die Entwicklung der Instrumentalformen (Sonate, Quartett, Symphonie usw.) oder des Operngesangs ganz ohne Einfluß geblieben sind. Die Entwicklung der Kunstformen hängt von den starken Künstlerindividualitäten ab, gerade so wie die politische Entwicklung von einzelnen großen historischen Persönlichkeiten.

Neben der formalen Seite dürfen wir aber den Inhalt, die eigentliche Seele des Kunstwerkes, nicht vergessen; neben der Physiologie der Kunstgeschichte müssen wir auch ihre Psychologie berücksichtigen. Und durch seinen Inhalt, seinen Geist wurzelt jedes echte Kunstwerk im Boden seiner Zeit. Auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks ist der Einfluß der Zeitereignisse, der Zeitströmungen und Zeitstimmungen der denkbar größte. Betrachten wir also die Kunstgeschichte statt von der formalen, von der inhaltlichen Seite, so stoßen wir auf Schritt und Tritt auf Zeiteinflüsse; die Kunstgeschichte berührt sich in diesem Falle eng mit der Kulturgeschichte, sie bildet einen Teil derselben.

Können wir, wenn wir uns auf diesen Standpunkt stellen, schon im gewöhnlichen Entwicklungsverlauf eine beständige Wechselwirkung zwischen Kunst und Zeitströmung beobachten, so muß sich dieser Einfluß bis zu außergewöhnlicher Stärke steigern, wenn sich einmal in glücklichem Zusammentreffen ganz außerordentliche Weltereignisse in der Seele einer weit über das gewohnte Maß hinausragenden höchsten Künstlerindividualität

spiegeln und durch diese zum Inhalt von Kunstwerken gemacht werden. Was im gewöhnlichen Lauf der Dinge nur fruchtbare Anregung gewährt, kann, ja muß in diesem Falle wahrhaft titanische Schöpfungen hervorrufen. Und ein solches Zusammentreffen von Zeitgeist und Künstlerpersönlichkeit erkennen wir im Werke Beethovens.

Beethoven hat die großen Umwälzungen seiner Zeit mit durchlebt. In der Jugend sah er die alte Ordnung der Dinge jäh zusammenstürzen. Er folgte im Geiste den Zügen des korsischen Eroberers, den er als Befreier der Völker ansah, mit Spannung und Begeisterung bis zu dem Augenblick, wo sich Napoleon die Kaiserkrone aufs Haupt setzte und sich dadurch in den Augen des Künstlers seines reinen und beinahe übermenschlichen Heldentums entkleidete. Er sah dann auch die Macht des Usurpators in den Staub sinken und erlebte die gewaltige Erhebung des eigenen Volkes in den Befreiungskriegen. Eine neue Weltordnung hatte sich aus dem Chaos entwickelt. Der dritte Stand, das Bürgertum, war zur Herrschaft gelangt oder hatte sich wenigstens für alle Zeit als faktisch gleichberechtigt neben die beiden ersten Stände, Adel und Geistlichkeit, gestellt, die bis dahin allein die Herrschaft geführt hatten. Die Stunde des patriarchalischen Regiments hatte geschlagen. Die Losung der Völker war Selbstbestimmung ihrer Schicksale; das Einzelindividuum aber forderte für sich das Recht, sich seinen persönlichen Fähigkeiten und Anlagen gemäß voll ausleben zu dürfen. Alle diese Vorgänge, die im letzten Grunde nur Äußerungen des mächtig erstarkten Individualismus sind, der, wie wir schon in der Einleitung dargetan haben, eines der charakteristischen Momente der neueren Zeit bildet, bewegten Beethovens Seele gewaltig und spiegelten sich in seinen Werken wider.

Daß sich in Beethovens Werken die Ideen seiner Zeit widerspiegeln, das würde ihn indessen von seinen großen Vorgängern noch nicht wesentlich unterscheiden; denn das Wirken jedes bedeutenden Künstlers ist in der einen oder in der anderen Weise ein Abbild seiner Zeit. Charakteristisch für Beethoven aber ist der im Vergleich zu seinen Vorgängern außerordentlich gesteigerte Subjektivismus seiner Kunst. Seine Werke sind in weit höherem Grade ein Abbild der eigenen innersten Seelenkämpfe des Künstlers, als die Werke aller älteren Komponisten. Ja man kann sagen, das harte und unausgesetzte seelische Ringen des Menschen Beethoven mit dem Leben, der ihn umgebenden Welt und zum nicht geringsten Teile auch mit seiner Kunst, der er das Höchste und Tiefste abzuringen suchte, bildet den eigentlichen Inhalt seiner Werke. So dringen denn die Zeitideen und — was früher ganz ausgeschlossen war — sogar einzelne Zeitereignisse in ganz anderer und weit bestimmterer Weise in sein künstlerisches Schaffen und Gestalten ein, als dies bei einem Bach, bei einem Haydn oder bei einem Mozart möglich gewesen wäre, weil sie eben fortwährend in die inneren Seelenkämpfe des Komponisten hineinspielen. Sie werden von Beethoven manchmal sogar

in klar bewußter Weise in seine Schöpfungen verwoben (Eroica, Der glorreiche Augenblick), manchmal aber halten sie sich auch mehr unter seiner Bewußtseinsschwelle, dringen nicht so klar an die Oberfläche, wirken aber um so mächtiger auf die Ausgestaltung des Werkes ein (C moll-Symphonie; Neunte Symphonie). Immer und überall aber sind sie in persönliche Beziehung zum Künstler gebracht, immer ist es die Individualität Beethovens, die uns diese Zeitideen übermittelt; und mit dem Wachstum der künstlerischen Individualität des Komponisten dehnt sich auch der seinen Schöpfungen zu Grunde liegende Ideengehalt immer mächtiger und gewaltiger, die Persönlichkeit Beethovens wächst in die Zeit hinein und schließlich über sie hinaus, und die vom Komponisten in höchstem künstlerischen Ringen aus der Zeit und seiner eigenen Individualität herausgeborenen Werke enthüllen uns Gedanken der Ewigkeit. So ist Beethoven einerseits von dem, was seine Zeit bewegte, stärker beeinflußt worden, als je ein Musiker vor ihm, andrerseits aber hat uns auch kein Meister so tief in das eigene Innere blicken lassen, hat uns keiner so durch und durch persönliche Musik geschenkt wie er. Aber seine eigene Persönlichkeit, die vom Geiste der Zeit voll durchdrungen war, weitete sich immer mehr, sie umspannte das Weltall, und wenn er uns in seinen Werken die Schmerzen und Freuden des eigenen Innern bloßlegte, so schilderte er damit gleichzeitig die Kämpfe und Siege der Menschheit.

Mitten in dieser bewegten und ereignisreichen Zeit floß aber der Lebenslauf des Meisters in bescheidener Stille dahin. Er machte keine großen Reisen durch Deutschland, Italien, Frankreich und England, wie Händel, Gluck oder Mozart. Er hatte in seiner Jugend nicht mit so bitterer Not zu kämpfen wie Haydn, noch mußte er in seinen Mannesjahren so harte Entbehrung erdulden und Zurücksetzungen erfahren wie Mozart. Zu dem sorgenfreien Alter und der großen Popularität eines Haydn brachte er es allerdings nicht, und ebensowenig wurde er des frühen Jugendruhmes eines Mozart teilhaftig. Sein Leben bewegte sich äußerlich im schlichten bürgerlichen Geleise, mit der großen Welt und den großen Weltereignissen kam er wenig in persönliche Berührung. Und als ihn gar das tragische Geschick traf, daß er denjenigen Sinn, den der Musiker am wenigsten entbehren kann, das Gehör, verlieren mußte, da zogen sich die Kreise um ihn immer enger und enger, und schließlich sah er sich von der Außenwelt ganz abgeschieden. Je ärmer aber sein Dasein an äußeren Ereignissen war, um so reicher war es an inneren Erlebnissen. Beethoven zog das ganze Weltbild in sich hinein und verarbeitete es künstlerisch in der Tiefe seines Gemüts. Je stiller es um ihn wurde, um so reicher gestaltete sich sein Innenleben. Er versenkte sich ganz in sein Inneres. So ward seine Lebensgeschichte zur Geschichte seiner Kunst und seiner Kunstwerke. Leben und künstlerische Entwicklung sind bei Beethoven aufs engste miteinander verbunden: sie sind eins. Wir können sie auch in unseren Betrachtungen nicht voneinander trennen.

Erstes Kapitel

Beethovens Jugend

Ehe wir uns dem Leben und Schaffen Ludwig van Beethovens zuwenden, dürfte es am Platze sein, von dem alten Gerücht zu sprechen, demzufolge Ludwig van Beethoven ein natürlicher Sohn des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. sein soll. Dieses Gerücht wurde als Tatsache zuerst von zwei Franzosen, Alexandre Etienne Choron (1772—1832) und François Joseph Maria Fayolle (1774—1852) hingestellt und zwar in ihrem gemeinschaftlichen Werke Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs morts et vivants (1810—1811). In deutscher Übersetzung lauten ihre Worte: „Beethoven (Ludwig van), von dem man sagt, daß er ein natürlicher Sohn Friedrich Wilhelms II., Königs von Preußen sei, wurde im Jahre 1872 (sic!) zu Bonn geboren." Dieses in sieben Auflagen des Brockhausschen Konversationslexikons nachgedruckte Gerücht hat Beethoven selbst „viel Kränkung verursacht" und ist erst in der achten auf eine diesbezügliche Interpellation Anton Schindlers korrigiert worden, indem er sich dabei auf einen Antwortbrief Beethovens an Wegeler aus dem Jahre 1826 berief, in dem er schreibt: „Du schreibst, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preußen angeführt bin, man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen, ich habe mir aber zum Grundsatz gemacht nie wieder etwas über mich zu schreiben noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir, daher jedem die Rechtschaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbesondere der Welt bekannt zu machen." Die Frage: Wie ist man denn dazu gekommen, Ludwig van Beethoven zu einem Königssohn zu stempeln? ist berechtigt und wird von Dr. Alfred Kalischer folgendermaßen beantwortet: „Wie sich in allen echten Sagen tiefe, weisheitsvolle Wahrheit verbirgt, wie sich in ihnen der instinktive Tiefsinn des Volksganzen offenbart, so werden wir es auch hier erfassen lernen — und darum darf es mit nichten überflüssig erscheinen, diesen Sagenspuren ein wenig auf den Grund zu gehen. Es ist nicht recht und spricht auch nicht sonderlich für ein echtes, volles Erkennen dieses einzigartigen Genius, daß .... diese Sage, die so lange und hartnäckig wiederholt worden war, [die Biographen

Beethovens] entweder gar nicht mehr der Erwähnung wert finden oder sie mit einigen flüchtigen Worten abtun, ohne den tiefverborgenen Sinn irgendwie zu erklären .... Die Beantwortung dieser Frage hängt mit den tiefsten Mysterien des Menschengeistes zusammen, die sich die allzeit geschäftige, wunderbare Phantasie des Volkes in ihrer Weise erklärt .... Man sah staunend und immer staunender, wie sich der Beethovensche Genius zu immer höherer, wahrhaft königlicher Majestät entfaltete. Der idealste, stolzeste Geist war von ganz geringer Herkunft. .... Kein Wunder, daß die schaffende Volksphantasie ihm ohne langes Wählen und Besinnen einen ganz anderen und dann gleich — wie es seinem königlichen Geiste zukam — einen königlichen Stamm andichtete. — — — Etwas Ähnliches läßt eine jede Genieerscheinung wahrnehmen; denn jedes echte Genie ist etwas ganz Ungewöhnliches und hebt sich gewöhnlich auch himmelweit von den übrigen seinen jeweiligen Geschlechtes ab. Wollte man nun auch die gesamte Geschichte des menschlichen Geistes durchforschen, dann dürfte es niemals auch nur annähernd so wie bei Beethoven zu finden sein, daß sich aus so geringen äußeren Verhältnissen ein so prophetisch-stolzer, himmelanstrebender Genius emporgebildet habe. Das war den Zeitgenossen Beethovens ein zu rätselvolles Wunder, als daß sich ihre Phantasie nicht bewogen fühlen sollte, zu einer natürlichen Aufklärung zu greifen — und sollte auch ein luftiger Strohhalm der einzige Rettungsanker sein. — — — Freilich muß jedes phantasievolle Erfassen irgendeinen positiven Untergrund haben. In unserem Falle wird man sich vergegenwärtigt haben, daß König Friedrich Wilhelm II. viel in Bonn am kurfürstlichen Hofe gewesen ist, daß er dort das hervorragende Talent des kleinen Ludwig kennen und lieben lernte, daß er, der musikbegeisterte Fürst, sich dann schwärmerisch für den kühnen stolzen Jüngling interessierte und denselben wohl schon in Bonn nach Berlin an den Königlichen Hof geladen hat. Des weiteren mag man schon voll erwogen haben, wie glänzend Ludwig van Beethoven am preußischen Hofe empfangen ward, wie ihm von allen Gliedern dieses königlichen Hauses die enthusiastischsten Kundgebungen entgegengebracht wurden, wie sich endlich auch fernerhin im preußischen Königshause die Begeisterung und die aktive Teilnahme für Beethoven lebendig erhielt: — und die Momente zur Bildung jener entzückenden Legende waren vollzählig beisammen." Das ist schön gesagt und kann ruhig unterschrieben werden, nur hätte Kalischer nicht den lapsus machen sollen, diese vollkommen haltlose, die entzückende Legende in den Staub ziehende, geschmacklose Bemerkung anzufügen: „Ob man in Preußens Königsfamilie eine Kenntnis von dieser Wundermär besaß oder besitzt, ist nicht zu ersehen. Fast möchte ich glauben, daß es der Fall gewesen ist; denn das hohe Interesse der Hohenzollernfürsten an der Entwicklung des Beethovenschen Genius blieb in wachsender Kraft fortbestehen .... Verhehlen mag ich auch nicht, daß zwischen Friedrich

Wilhelm II. und Beethoven eine große [sic!] Ähnlichkeit in den Gesichtszügen nicht von der Hand zu weisen ist. In der Siegesallee zu Berlin kann das ein jeder prüfen und sein Urteil fällen."

* * *

Ludwig van Beethovens Geburtstag läßt sich nicht mehr genau feststellen, da jedes amtlich beglaubigte Dokument darüber fehlt. Ein im Jahre 1810 von der Mairie zu Bonn ausgestellter Taufschein nennt den 17. Dezember 1770 als den Tag seiner Taufe. Da nach katholischem Ritus die Taufe der Geburt so rasch wie möglich zu folgen pflegt, so wird gewöhnlich der 15. Dezember als der Geburtstag des Meisters angenommen.

Die Familie Beethovens stammte aus den Niederlanden. Die Urahnen waren im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in einem Dorfe bei Löwen ansässig. Von dort wanderte um 1560 ein Familienmitglied nach Antwerpen aus. Ein Urenkel dieses Beethoven war des Meisters Großvater, der im Jahre 1712 zu Antwerpen geboren wurde und gleichfalls den Vornamen Ludwig führte. Dieser verließ das Elternhaus schon in früher Jugend, wie es scheint infolge von Familienzwistigkeiten, und zog in die Welt hinaus. Nachdem er vorübergehend in Löwen als Kirchensänger Anstellung gefunden hatte, kam er im Jahre 1731 oder 1732 nach Bonn. Hier trat er als Solobassist und Hofmusikus in die Dienste des Kurfürsten. Er wirkte mit Auszeichnung in Kirche, Theater und Konzertsaal und wurde infolge seiner Tüchtigkeit im Jahre 1746 zum Kammermusikus und 1761 zum kurfürstlichen Hofkapellmeister ernannt. Er scheint nicht nur ein tüchtiger Musiker, sondern auch ein fleißiger und ordnungsliebender Mann gewesen zu sein. Beethoven selbst betrachtete ihn sein ganzes Leben lang als ein nachahmenswertes Vorbild und bewahrte ihm die höchste Verehrung. Er hatte es durch Sparsamkeit zu einem gewissen Wohlstand gebracht. Um seine Einkünfte zu verbessern, betrieb er neben seinem Musikerberuf einen kleinen Weinhandel. Dieser Nebenverdienst wurde aber für ihn und die Seinen verhängnisvoll; denn seine Frau, Maria Josepha Poll, ergab sich dem Trunke und mußte schließlich in ein Kloster gebracht werden. Das Schlimmste aber war, daß sich die verderbliche Anlage auf den einzigen Sohn vererbte. Johann van Beethoven (geb. 1730) verfiel demselben Laster, das schon seine Mutter zu Grunde gerichtet hatte. Auch er hatte den Musikerberuf ergriffen, doch brachte er es nur zum kümmerlich besoldeten Kapellsänger, und selbst in dieser untergeordneten Stellung würde er sich ohne das Ansehen des Vaters kaum zu halten vermocht haben. Als dieser im Jahre 1773, drei Jahre nach der Geburt seines großen Enkels, starb, geriet denn auch die Familie mehr und mehr in Bedrängnis. Im Jahre 1767 hatte Johann van Beethoven die junge Witwe des kurtrierschen Kammerdieners Laym, Maria Magdalena Keverich aus Ehrenbreitstein, ge-

heiratet. Diese Ehe galt dem Hofkapellmeister nicht als standesgemäß und war nicht dazu angetan, das gespannte Verhältnis zwischen Vater und Sohn auszugleichen. Johann van Beethoven zog mit seiner jungen Frau in das Hintergebäude des Hauses Nr. 515 der Bonngasse. Hier wurde Ludwig van Beethoven als zweiter Sohn seiner Eltern geboren; ein im Jahr zuvor zur Welt gekommener Knabe war kurz nach seiner Geburt gestorben. Aber es kamen noch mehr Kinder: am 8. April 1774 Kaspar Anton Karl und am 2. Oktober 1776 Nikolaus Johann, die beide ihrem älteren Bruder später nach Wien folgten. Karl wurde Musiker, Johann erwählte den Apothekerberuf. Zwei jüngere Töchterchen und ein viertes Söhnchen starben ebenfalls frühzeitig. Der reiche Kindersegen harmonierte schlecht mit den mageren Einnahmen des Vaters. Gesuche um Gehaltsaufbesserung wurden in Anbetracht seiner wenig befriedigenden Führung abschlägig beschieden. — Johann van Beethoven wirkte neben seiner Anstellung als Kapellsänger auch als Violinspieler im Theaterorchester mit und erteilte Musikunterricht. Doch brachte er es niemals dazu, seine Ausgaben mit seinen Einnahmen in Einklang zu bringen. Nach des Großvaters Tode schmolz das an und für sich nicht sehr bedeutende Erbe bald zusammen, und manches bessere Stück aus dem Haushalte mußte verkauft oder verpfändet werden. Außer seiner Schwäche für den Wein wird Beethovens Vater sonst nicht viel Schlimmes nachgesagt. Er scheint kein schlechter Mensch gewesen zu sein; doch hatte er „einen flüchtigen Geist", auch neigte er zum Jähzorn und zeigte einen halsstarrigen Charakter. Diese Halsstarrigkeit scheint ein niederländisches Erbteil der Beethovens gewesen zu sein, auch der Großvater war nicht frei davon ge-



Beethovens Geburtshaus (Gartenseite).

wesen, wenn sie sich bei ihm auch mehr in der nützlicheren Form jener zähen Energie gezeigt hatte, mit der er sich im Leben vorwärts zu bringen wußte. Ebenso zeigte sie sich im Charakter des Enkels, mit dessen leicht aufbrausendem und störrischem Wesen die Freunde oftmals viel Geduld haben mußten. Aber in Beethovens künstlerischem Schaffen veredelte sich dieser selbe Zug, der äußerlich als unangenehme Starrköpfigkeit erschien, zu jener unvergleichlichen Beharrlichkeit und Gediegenheit, die nirgends an der Oberfläche haften blieb, die überall in die Tiefe bohrte und jedem Gedanken auf den Grund zu gehen strebte; aus ihr entsprang jene unver-



Beethovens Geburtszimmer.

gleichliche Treue Beethovens seinem Werke gegenüber, die ihn stets die letzten Konsequenzen aus seinem Schaffen ziehen und keine Arbeit aus der Hand legen ließ, bevor nicht ein in allen Einzelheiten vollkommenes Werk entstanden war. Nur ein Charakter von solcher Hartnäckigkeit konnte einen „Fidelio" dreimal vollständig umarbeiten und die Ouvertüre zu dieser Oper gar viermal komponieren! Und wie fleißig Beethoven die Einzelheiten seiner Kompositionen ausarbeitete und immer wieder ummodelte, bis er das Richtige gefunden zu haben glaubte, das erweisen seine noch vorhandenen Skizzenbücher. Die beschränkten Verhältnisse des Elternhauses und die unheilvolle Schwäche des Vaters haben aber auch noch in anderer Weise bestimmend auf seinen Charakter eingewirkt und Spuren in seinem späteren Dasein zurückgelassen. Die schwere und freudlose

Jugendzeit, die er verlebte — man vergleiche damit die frohe und an glänzenden Erfolgen reiche Jugend eines Mozart! — weckte in ihm den Ernst des Lebens allzu frühzeitig und gab seinem schon von Natur düstern und verschlossenen Charakter eine noch dunklere Färbung. Seine geringe Gewandtheit und Schwerfälligkeit im Verkehr, schon vor Eintritt der Taubheit, und manche anderen Eigentümlichkeiten, die ihm später das Leben verbitterten, können als Folgen dieser unglücklichen Jugend angesehen werden, die noch schwer auf dem Manne und dem reifen Künstler lastete.

Auch über Beethovens erster Beschäftigung mit der Kunst liegen düstere Schatten. Sein außerordentliches Talent war frühzeitig erwacht und konnte dem Vater, der trotz all seiner Fehler doch ein guter Musiker war, nicht verborgen bleiben. Als jedoch Johann van Beethoven die ungewöhnliche Begabung seines Knaben entdeckte, war er weniger darauf bedacht, dieses seltene Geschenk des Himmels in dem Kleinen liebevoll zu hegen und zu pflegen, sondern er überlegte nur, wie er in seiner stets bedrängten Lage wohl am besten Nutzen daraus ziehen könne. Einige Jahre zuvor hatte der Ruhm des Wunderkindes Mozart die Welt erfüllt. Warum sollte sich aus dem kleinen Ludwig nicht auch ein solches Wunderkind machen lassen? Der Vater begann also mit dem Klavierunterricht, und bald darauf wurde auch die Violine zur Hand genommen. Der kleine Beethoven, der damals ungefähr fünf Jahre alt war, konnte noch nicht auf das Klavier hinauflangen und mußte sich daher beim Üben auf einen Schemel stellen. Und es mußte viel und anhaltend geübt werden; denn der Vater, der seinen Zweck möglichst rasch erreichen wollte, scheint beim Unterricht nicht nur streng, sondern geradezu hart gegen den Knaben gewesen zu sein. Von fröhlichen Spielen mit Altersgenossen war nun kaum mehr die Rede; alle Zeit und Kraft mußte auf das Exerzitium verwendet werden. Dieser gewaltsame Drill hatte insofern Erfolg, als der junge Beethoven schon im März des Jahres 1778 in einer Akademie (Konzert) öffentlich auftreten und „mit verschiedenen Klavierkonzerten aufwarten" konnte. Dabei machte der Vater in der öffentlichen Anzeige das Söhnchen, um es recht als Wunderkind erscheinen zu lassen, um ein Jahr jünger, als es in Wirklichkeit war. Auch später gab er das Alter des Knaben falsch an, so daß Beethoven selber noch als Mann der Meinung war, er sei erst im Jahre 1772 geboren. Doch scheint der Vater nicht allzuviel Zutrauen zu seinem eigenen pädagogischen Talent gehabt zu haben; er gab dem kleinen Ludwig daher den Sänger Friedrich Tobias Pfeiffer zum Lehrer, der bei Beethovens im Hause wohnte. Leider war auch dieser Unterricht nichts weniger als regelmäßig. Der neue Lehrer scheint sich so wenig an feste Stunden und Ordnung gebunden zu haben als der Vater. Wenn die beiden spät abends aus dem Wirtshaus kamen, soll der Kleine oft unbarmherzig aus dem Bette geholt und gezwungen worden sein, bis in den Morgen hinein zu üben. Daß dem Schüler bei dieser unvernünftigen Behandlungsweise nicht alle

Liebe zur Musik schwand, ist eigentlich wunderbar. Doch scheint der Unterricht Pfeiffers, wenn er auch launenhaft erteilt wurde, immerhin anregender auf den Knaben gewirkt zu haben, als der des stets ungeduldigen und auf die Eigenart des Schülers in keiner Weise eingehenden Vaters. Wie es scheint, hat Pfeiffer die früh hervortretende Neigung Beethovens zum Improvisieren begünstigt. Wenn der Kleine auf der Geige seinen musikalischen Phantasien nachhing, so verbot ihm der Vater das zwecklose Kratzen und ermahnte ihn, lieber regelrecht nach Noten zu üben. Pfeiffer scheint in dieser Beziehung freiere Ansichten und mehr Verständnis für die besondere Begabung des Schülers gehabt zu haben. Wenn sie zusammen improvisierten, wobei Pfeiffer die Flöte blies, „und Ludwig variierte dagegen auf dem Klavier, dann hörten auf der Straße die Leute aufmerksam zu und lobten die schöne Musik". Neben der einseitigen und gewissermaßen auch treibhausartigen Pflege der Musik wurde der Unterricht in den anderen Fächern ziemlich vernachlässigt. Johann van Beethoven besaß nicht die tüchtige allgemeine Bildung eines Leopold Mozart, so daß er die anderweitigen Studien des Sohnes richtig hätte leiten und überwachen können. Beethoven besuchte zwar eine gute Schule, das Tirocinium, wo neben den Elementarfächern auch etwas Französisch und Latein gelehrt wurde. Doch verließ er sie schon mit dreizehn Jahren und scheint auch nicht allzuviel von dem Unterricht profitiert zu haben; denn das Rechnen machte ihm noch später Mühe, und mit der Orthographie stand er zeitlebens auf gespanntem Fuße. Auch seine lateinischen Kenntnisse waren nicht allzuweit her, da er sich, als er an die Komposition der Messe ging, einer wörtlichen deutschen Übersetzung zum genauen Verständnis des lateinischen Textes bedienen und diesen mit Betonungszeichen versehen lassen mußte. Später hat er dann die Lücken seiner Bildung nach Kräften auszufüllen gesucht, doch weniger durch systematische Studien als durch eifrige Lektüre. Er zeigte nicht nur das höchste Interesse für die deutschen Dichter seiner Zeit — Goethe und Schiller, die damals noch modern und keineswegs so populär und allgemein anerkannt waren wie heute, nennt er selbst seine Lieblingsdichter — sondern er las in Übersetzungen auch Shakespeare, Ossian und die großen Schriftsteller des klassischen Altertums, besonders Homer, Plato und Plutarch. An der Zeitgeschichte nahm er von je lebhaften Anteil. Sein Künstlergeist war mehr auf das Schauen, das innerliche Erleben, als auf trockene Erkenntnis und abstraktes Wissen gerichtet. — Durch einen Franziskanermönch, Bruder Willibald, scheint Beethoven in das Orgelspiel eingeführt und später in dieser Kunst durch den Minoritenpater Hanzmann gefördert worden zu sein. Pfeiffer hatte nach nur einjährigem Aufenthalt Bonn wieder verlassen, und nun erhielt Beethoven in dem alten kurfürstlichen Hoforganisten van den Eeden einen neuen Lehrer; als dieser schon 1782 starb, übernahm den Unterricht der Hofmusikus Rovantini (1757—1781), der den jungen Beethoven

hauptsächlich im Violinspiel förderte. Die Eltern waren inzwischen aus der Bonngasse in das Fischersche Haus in der Rheingasse gezogen, das früher irrtümlicherweise als Beethovens Geburtshaus bezeichnet worden ist. Kurz nach dem im September 1781 erfolgten Tode Rovantinis hatte der kleine Ludwig mit seiner Mutter eine Konzertreise nach Holland unternommen, über die nichts Näheres bekannt ist. Der pekuniäre Erfolg scheint weniger bedeutend gewesen zu sein als der künstlerische, denn der Knabe bezeichnete die Holländer als „Pfennigfuchser".

Den ersten entscheidenden Einfluß auf Beethoven übte Christian Gottlob Neefe (vergl. S. 107) aus, der nach Rovantinis Tode Beethovens Lehrer wurde. Dieser, ein Schüler Johann Adam Hillers und als Komponist beliebter Singspiele und Instrumentalwerke geschätzt, war als Musikdirektor der Großmann-Hellmuthschen Truppe an das Nationaltheater nach Bonn gekommen, wo er nach van den Eedens Tode die Organistenstelle an der Hofkirche erhielt. Seine Kunst fußte auf der soliden Grundlage der norddeutschen Organisten, doch pflegte er in der Komposition die gefälligen Formen Philipp Emanuel Bachs und den ausdrucksvollen Stil, den er seinem Schüler übermittelte. Als Gegengewicht gegen die moderne Schreibart wurde vor allem aber auch Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertes Klavier studiert und fleißig geübt. An dieses Studium scheint Beethoven mit großer Begeisterung herangegangen zu sein; denn er wurde in kurzer Zeit ein ausgezeichneter Bachspieler. Aus diesen Tönen sprach eine starke Individualität zu ihm, ein Mann, der eine Welt in seinem Innern trug. Und auch die Blicke Beethovens waren ja schon in früher Jugend nach innen gekehrt; auch in ihm sollte sich eine persönliche Kunst, eine künstlerische Individualität heranbilden, größer und stärker als alle vorausgegangenen. Beethoven machte nun so rasche Fortschritte, daß er schon mit zwölf Jahren seinen Lehrer als Organist an der Hofkirche vertreten konnte. Zwei Jahre später wurde er dort in aller Form als zweiter Hoforganist angestellt, zunächst ohne Gehalt, nach dem Regierungsantritt des Kurfürsten Maximilian Franz (1784) mit 150 Gulden. Auch vertrat er seinen Lehrer zeitweilig als Musikdirektor am Theater, in dessen Orchester er die Bratsche spielte. In diese Zeit fallen die ersten Kompositionen Beethovens: neun Variationen auf einen Marsch von Dreßler, sieben Bagatellen für Klavier (später als Op. 33 veröffentlicht) und drei Klaviersonaten, die dem Kurfürsten gewidmet wurden. Sie lassen den Einfluß der Mannheimer Schule und zwar hauptsächlich den Stamitzens deutlich erkennen.

Bonn zeichnete sich damals durch ein reges musikalisches Leben aus, das sich mit dem Regierungsantritt des musikliebenden Kurfürsten Maximilian Franz noch gesteigert hatte. Die Instrumentalmusik stand ganz im Zeichen der Mannheimer, die mit ihren insgesamt über 500 Symphonien den Löwenanteil an der musikalischen Beeinflussung des jungen Beethoven für sich in Anspruch nehmen können. Im Hoforchester, an dessen Spitze der

Kapellmeister Andrea Lucchesi stand, wirkten bedeutende Künstler mit. So der Konzertmeister Gaetano Mattioli, die Brüder Andreas (Violine) und Bernhard (Violoncello) Romberg, Franz Ries, der Vater des Verfassers der Biographischen Notizen über Beethoven, u. a. Ein echt kollegialer, freundschaftlicher Geist herrschte unter den Orchestermitgliedern, die auch Beethovens Klavierspiel und besonders sein ungewöhnliches Talent zum Improvisieren neidlos bewunderten. Im Theater wurden die Werke der besten Meister jener Zeit aufgeführt, Opern von Paësiello, Grétry, Salieri, Dittersdorf usw.; auch Mozarts „Entführung", „Figaro" und „Don Juan" erschienen auf der Bonner Bühne. So ward Beethoven, der ja selbst im Theaterorchester mitwirkte, mit den verschiedensten Stilgattungen bekannt. Dabei wuchs auch sein persönliches Ansehen. Schon 1783 hatte sein Lehrer Neefe in Cramers Magazin der Musik über ihn geschrieben: „Dieses junge Genie verdient Unterstützung, daß es reisen könnte; es würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus werden." Beethoven selbst scheint damals schon gefühlt zu haben, was er in seiner Kunst zu leisten befähigt und berufen war; darum sehnte er sich danach, nunmehr den Unterricht eines wirklich großen Meisters, womöglich des größten zu genießen und Mozarts Schüler zu werden. Auch seine Bonner Freunde und Gönner scheinen eingesehen zu haben, daß dem jungen Künstler eine derartige Meisterschulung zur vollen Entwicklung seiner Kräfte förderlich, ja notwendig sein müsse. Man ermöglichte ihm die Reise nach Wien, die er im Frühjahre 1787 antrat. Über diesen ersten Wiener Aufenthalt Beethovens sind wir nur spärlich unterrichtet. Beethoven spielte Mozart vor und hat Unterricht von ihm empfangen. Auch war Mozart über seine Leistungen im Phantasieren über ein gegebenes Thema so erstaunt, daß er ausrief: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!" Aber leider mußte Beethoven seine Studien schon nach kurzer Zeit abbrechen, da ihn eine schwere Erkrankung der Mutter nach Hause rief. Er eilte, trotz eigener Unpäßlichkeit, so schnell er konnte nach Bonn zurück und traf die Mutter noch lebend an, „aber in den elendesten Gesundheitszuständen". Schon am 17. Juli 1787 starb sie. Beethoven hing mit inniger Liebe an seiner Mutter,



Christian Gottlob Neefe.
Nach einer Zeichnung von Rosenberg.

die (wie er später selbst sagte) „mit seiner Störrigkeit so viel Geduld hatte“. Ihr Tod ging ihm deshalb sehr nahe. „sie war mir“ — schrieb er im Herbst desselben Jahres an den Advokaten Dr. von Schaden in Augsburg — „eine so gute liebenswürdige mutter, meine beste freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen namen mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen?“*) Dazu kamen noch die unerquicklichen häuslichen Verhältnisse, die ihm das Dasein verbitterten. Der Vater verfiel immer mehr der Trunksucht, so daß er schließlich (1789) gezwungen war, um seine Pensionierung zu bitten. Die ärgerlichsten Szenen blieben dem Sohne nicht erspart, wenn er den trunkenen und unzurechnungsfähigen Vater nach Hause bringen oder gar aus der Gewalt der Polizisten befreien mußte. Sein stark entwickeltes Ehrgefühl litt empfindlich unter solchen Vorkommnissen. Zudem war er, als ältester Sohn, nun der einzige Halt der Familie und mußte für die Erziehung seiner beiden jüngeren Brüder Sorge tragen. Die kleine Schwester war der Mutter noch im selben Jahre ins Grab gefolgt. Diese trüben Jugendeindrücke konnten nicht ohne Einfluß auf Beethovens Charakterentwicklung bleiben. Seine Schroffheit und Verschlossenheit lassen sich zum großen Teil darauf zurückführen.

Es war ein Glück für den jungen Künstler, daß er in dieser trüben Zeit in der Familie der verwitweten Hofrätin von Breuning wahre Freundschaft und sozusagen eine zweite Heimat fand. Er erteilte der Tochter Eleonore und dem jüngsten Sohne Lorenz (Lenz) Musikunterricht und befreundete sich eng mit Steffen von Breuning, dem zweitjüngsten Sohne. „In diesem Hause herrschte“ — so berichtet Franz Gerhard Wegeler, der damals ebenfalls in der Familie verkehrte und später Eleonorens Gatte wurde — „bei allem jugendlichen Mutwillen ein ungezwungener, gebildeter Ton. Beethoven wurde bald als Kind des Hauses behandelt, er brachte nicht nur den größten Teil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu. Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit, alles wirkte zusammen, um ihn heiter zu stimmen und seinen Geist zu entwickeln.“ In diesem hochgebildeten Kreise wurde Beethoven auch in die Literatur eingeführt und mit den Werken der großen deutschen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts bekannt. Man las Klopstock, Lessing, Gellert, Gleim und sogar schon die Erstlingswerke Goethes und Schillers, daneben aber auch Shakespeare und Milton und die Dichtwerke des klassischen Altertums. Die Odyssee ist seit jener Zeit eines seiner Lieblingsbücher geblieben. Hatte Beethoven hier Gelegenheit, die empfindlichen Lücken seiner Schulbildung teilweise auszufüllen, so wurde er andrerseits auch gesellschaftlich etwas zurechtgestutzt. Noch in späteren Tagen erinnerte er sich gern an

*) Sämtliche hier angeführten Beethovenschen Schriftstücke werden in der eigentümlichen Orthographie Beethovens wiedergegeben. Zu Grunde liegt die Ausgabe sämtlicher Briefe Beethovens von Dr. Alfred Kalischer.

die mütterlichen Zurechtweisungen der Hofrätin und nannte Breunings, wie Schindler mitteilt, „seine einstigen Schutzengel". Er blieb sein Leben lang mit dieser ausgezeichneten Familie in Freundschaft verbunden.

Einen anderen einflußreichen Gönner gewann Beethoven in dem Grafen Ferdinand von Waldstein, der 1787 von Wien nach Bonn gekommen war. Er war nicht nur ein bedeutender Kunstkenner, sondern auch ein wahrhaft feinfühliger Mensch. Er unterstützte Beethoven, soviel er konnte, und stets in solcher Weise, daß dieser die erhaltene Hilfe nicht als drückend zu empfin-



Beethoven spielt Mozart vor. (Zu S. 285.)
Nach dem Gemälde von Borkmann.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

den brauchte. Auf den Kurfürsten scheint er großen Einfluß gehabt zu haben, und diesen nützte er zu Gunsten seines Schützlings aus, indem er ihm Gehaltaufbesserungen verschaffte. Moralisch unterstützte er ihn durch Anerkennung seiner Leistungen und Aufmunterung, auf der eingeschlagenen Bahn mutig vorwärts zu schreiten. Wahrscheinlich hat es Beethoven ihm auch zu verdanken, daß er nochmals Urlaub erhielt und mit Unterstützung des Kurfürsten nach Wien gesandt wurde, um nunmehr — da Mozart inzwischen gestorben war — Haydns Schüler zu werden. Haydn war auf seiner Reise nach London (1791) durch Bonn gekommen; bei dieser Gelegenheit soll ihm Beethoven bereits vorgestellt worden sein. Auf seiner Rückreise von England weilte er wiederum (1792) in der rheinischen Stadt.

Damals scheint die endgültige Vereinbarung getroffen worden zu sein. Haydn sah Kompositionen von Beethoven durch und erklärte sich bereit, ihn als Schüler anzunehmen. So reiste denn Beethoven im Spätherbst 1792 nach Wien, ohne zu ahnen, daß er für immer von der Heimat schied.

Als Komponist war Beethoven in Bonn noch nicht so stark hervorgetreten wie Mozart in seinen Jugendjahren. Der junge Beethoven arbeitete nicht so leicht und unbekümmert im Stile der Zeit wie der junge Mozart. Mehr als dieser war er schon in seinen ersten Kompositionen darauf bedacht, Eigenes zu geben und neue, ungebahnte Wege zu wandeln. Doch war sein schöpferisches Talent noch im Werden begriffen. Es scheint, als ob er, der so Großes vollbringen sollte und sich auch vollbewußt war, daß er das Größte leisten werde und leisten müsse, seiner Kraft noch nicht recht vertraut habe. Es war eine gewisse Scheu und Unsicherheit in ihm, die er wohl selbst der noch mangelnden theoretischen Ausbildung zuschrieb. Darum sehnte er sich auch so stark nach dem Unterricht eines wahrhaft großen Meisters. Dieser sollte seinem Schaffen Sicherheit und feste Richtung geben. Dessen ungeachtet entstand in der Bonner Zeit neben den bereits genannten ersten Versuchen eine ganze Anzahl von Werken, die wohl geeignet waren, die Aufmerksamkeit der Kenner auf das junge Genie zu lenken. Es sind 3 Sonaten für Klavier (Es dur, F moll, D dur: 1783 gedruckt), eine Sonate für Flöte und Klavier (1781; ungedruckt); ein Trio für Violincello und Klavier (Es dur; 1785; 1830 gedruckt); ein Trio für Violine, Viola und Violoncello (Es dur, 1792; 1797 als Op. 3 gedruckt); 3 Quartette für Violine, Viola, Violoncello und Klavier (C dur, Es dur, D dur; 1785); Präludien für Klavier (1789; 1803 als Op. 39 gedruckt); Variationen für Klavier über Vieni Amore (1790); ein Oktett für Blasinstrumente (1834 als Op. 103 herausgegeben); ferner eine Anzahl Lieder, zwei Kantaten auf den Tod Josephs II. und auf Leopold II. (1790 und 1792; beide ungedruckt; die Originalmanuskripte sind verloren gegangen), ein Ritterballett usw. — Manche Kompositionen der Bonner Zeit wurden erst später in Wien unter höherer Opuszahl herausgegeben; andere Bonner Entwürfe sind erst in Wien zur Vollreife gediehen und ausgearbeitet oder zu späteren Werken benützt worden; so daß wir uns kein völlig klares Bild von Beethovens Jugendarbeiten machen können.

Beethoven sollte nicht wieder in seine Heimat zurückkehren. Die französische Invasion vertrieb den Kurfürsten aus Bonn und machte seiner Herrschaft ein Ende. Damit war Beethovens Stellung hinfällig geworden. Zudem war 1792 sein Vater in Bonn gestorben, und die beiden Brüder folgten ihm nach Wien. Beethoven fand hier eine neue Heimat, wenn auch kein Heim. Aber er hing bis an sein Lebensende mit ganzem Herzen an seiner rheinischen Vaterstadt, wo er eine schwere Jugendzeit, aber auch viele schöne Stunden durchlebt hatte. Er freute sich stets, wenn er in der Fremde die vertraute „bönnische" Sprache hörte. In einem Briefe an seinen Freund Wegeler schreibt er (1800): „Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ." Damals hoffte er noch, dermaleinst nach Bonn zurückzukehren: „Ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wieder sehen und unseren Vater Rhein begrüßen kann." Aber die Freunde sollen ihn „nur recht groß wieder sehen". Groß ist er geworden; aber den Vater Rhein hat er nimmer schauen dürfen.

Zweites Kapitel

Die Wiener Lehrjahre

Am 29. Oktober 1792, kurz vor seiner Abreise von Bonn, hatte Beethoven von seinem Gönner, dem Grafen Waldstein, folgenden Brief empfangen: „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung, durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen. Ihr wahrer Freund Waldstein." Daraus ist zu ersehen, daß die Bonner Freunde die größten Hoffnungen auf Beethoven setzten; und dieser selbst war sich wohl bewußt, daß man Bedeutendes von ihm erwartete. Voll froher Hoffnungen langte er Anfang November in der Kaiserstadt an der Donau an, um sogleich seine Studien bei Haydn zu beginnen. Für seine materiellen Bedürfnisse schien gesorgt zu sein; denn der Kurfürst hatte ihm eine namhafte pekuniäre Unterstützung zugesichert. Aber schon kurz nach Beethovens Abreise mußte der Kurfürst aus Bonn flüchten. Infolgedessen stockten die Zahlungen, und im Herbst 1792 erhielt Beethoven laut einer Tagebuchnotiz statt der versprochenen 100 Dukaten nur 25. Nach 1794 hörten die Zahlungen des Kurfürsten ganz auf, und Beethoven blieb vorläufig „ohne Gehalt beurlaubt, bis einberufen werden würde". Maximilian Franz verlor schließlich sein Kurfürstentum und kehrte nach Wien zurück, wo er 1801 starb. So hatte Beethoven gleich am Anfang seines Wiener Aufenthaltes mit finanziellen Sorgen zu kämpfen. Gute Freunde, darunter sein ehemaliger Violinlehrer Franz Ries, scheinen ihm damals über manche Klippen hinweggeholfen zu haben.

Aber auch im Unterricht bei Haydn, von dem er sich so viel versprochen hatte, fand Beethoven die erhoffte Befriedigung nicht. Er machte bei dem Meister kontrapunktische Studien, denen der Gradus ad Parnassum, das berühmte Lehrbuch von Fux, zu Grunde gelegt wurde. Es erscheint auf den ersten Blick merkwürdig, daß Beethoven bei Haydn, dem modernsten der damals lebenden Komponisten, strenge Unterweisung in den alten Schulregeln, also gerade dasjenige suchte, was ihm Haydn, der, wie wir wissen, selbst nur mangelhaften theoretischen Unterricht genossen hatte,

am allerwenigsten gewähren konnte. Aus diesem inneren Widerspruch mögen denn auch die Mißverständnisse hervorgegangen sein, die sich während des Unterrichts zwischen Lehrer und Schüler einstellten, und die schließlich dahin führten, daß die Unterweisung Beethovens durch Haydn fast zu einer Komödie wurde.

Wir können das stete und stets unbefriedigte Verlangen Beethovens nach möglichst ausgedehnten und exakten theoretischen Kenntnissen nur verstehen, wenn wir uns in die Seele des schaffenden Künstlers zu versetzen vermögen. Beethoven besaß eine außergewöhnliche Leichtigkeit im freien Phantasieren — worunter wir nicht etwa nur ein gefälliges Aneinanderreihen von musikalischen Einfällen zu verstehen haben, woran unsere heutigen Dilettanten beim Worte Phantasieren zuerst denken, sondern an strenge Durchführung gegebener Themen in durchaus strengen Formen — und dennoch arbeitete er langsam und schwer. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich uns nur, wenn wir bedenken, daß das schwere Arbeiten Beethovens nicht, wie zuweilen angenommen wurde, in einem Mangel an Phantasie seinen Grund haben konnte, sondern vielmehr eine Folge jener Gewissenhaftigkeit und Treue war, die Beethoven stets auf seine Arbeiten verwandte, denen er bleibenden Wert beimaß, und die nicht nur für den Augenblick geschaffen waren. Während sich nun aber dem weniger Begabten bei der Ausarbeitung seiner Gedanken stets nur wenige Wege und Möglichkeiten zeigen, die Wahl unter diesen wenigen Möglichkeiten dem weniger Begabten zudem durch eingelernte Schulregeln, Schablone und Routine erleichtert wird, so daß er infolgedessen rasch und sicher seinem Ziele entgegen zu schreiten scheint, bieten sich dem begabteren, dem phantasiereicheren Künstler auf Schritt und Tritt eine Unzahl neuer Wege und Möglichkeiten; immer neue Gedanken und Wendungen drängen sich an ihn heran, die alle logisch aus dem Grundgedanken hervorzugehen und sich auch alle mit der tiefer und ihrem Geiste nach — nicht nur äußerlich — erfaßten Schulregel zu vertragen scheinen. Wo er eine Idee anfaßt, da beginnt es zu sprossen und zu blühen, so daß er, statt ängstlich nach einer Möglichkeit auszuspähen, wie sich der dünne Gedankenfaden wohl fortspinnen lasse, nur zu sichten und sich der Fülle zu erwehren hat, bis ihn schließlich auch eine Angst: die Angst des Überflusses erfaßt. Es geht ihm wie dem Zauberlehrling: „Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los.“ Auch ihm scheint es manchmal, als ob er die erlösende Formel, das rechte Wort, das die Geister bannt, vergessen habe oder es überhaupt noch nicht kenne, und er ruft in seiner Verlegenheit nach dem Meister, nach der Theorie, nach den Regeln, die er immer noch nicht gründlich genug durchforscht zu haben glaubt. Aber er irrt sich. Die Theorie, die Macht hat über die äußere Form, kann ihm gerade hier nicht oder wenigstens nicht unmittelbar helfen, wo es sich um eine Überfülle der Gedanken, des

Inhalts handelt. Sie kann die allzu üppig wuchernde Phantasie wohl bis zu einem gewissen Grade eindämmen, im Zaume halten, sie kann den schaffenden Künstler vor unnützer Zersplitterung, vor Kraftvergeudung bewahren, sie kann ihm den Weg zeigen, den man gewöhnlich und unter allen Umständen sicher geht, aber sie kann ihm nicht sagen, was er denn nun gerade im gegenwärtigen Falle tun müsse, wenn er ein neues höheres Ziel erreichen, einen noch unbegangenen Weg beschreiten will. In solche Verlegenheiten kommt der mittelmäßig Begabte gar nicht. Ihm wird der Besen niemals zum phantastischen Wasserträger, sondern er bleibt ihm stets das nützliche und gefügige Reinigungswerkzeug. Darum begreift aber auch der mittelmäßig Begabte diese eigenartigen Kämpfe und Zweifel des schaffenden Genius nicht, und auch dem unbeteiligten Zuschauer müssen sie unverständlich bleiben, wenn ihm nicht irgendwie einmal ein flüchtiger Einblick in die geistige Werkstatt des Künstlers vergönnt war. So ist sogar Thayer, dem wir die treffliche Beethovenbiographie verdanken, geneigt, den Umstand, daß Beethoven so schwer produzierte, auf den Mangel an theoretischem Unterricht zurückzuführen: „Kein Grad angeborenen Genies kann den Mangel an gründlicher Unterweisung ersetzen". Dieser Satz ist echte Schulmeisterweisheit; er enthält ein Quentchen Wahrheit und einen Zentner Mißverständnis. Das angeborene Genie müßte im Gegenteil die ganze Theorie — ohne alle Unterweisung — aus sich selbst heraus entwickeln und gestalten können, wenn es kräftig genug ist; denn wie wäre sonst überhaupt ein Anfang der Kunst möglich? Auf einer hohen Entwicklungsstufe der Kunst aber würde selbst ein mächtiges Genie zur jedesmaligen Neuhervorbringung der Theorie so viel Zeit und physische Kraft verausgaben müssen, daß ihm zur Schöpfung eigner, über das bereits Vorhandene hinausgehender Werke kein genügender Zeit- und Kraftvorrat mehr übrig bliebe. Theorie und Schulung sind deshalb nicht etwa unnütz für den Genius, sie sind im Gegenteil um so wichtiger für ihn, je höher die Entwicklungsstufe der Kunst ist, auf der sein Schaffen einsetzt. Theorie und Schulung ersparen dem Genie, indem sie ihm die Summe der Arbeit seiner Vorgänger übermitteln, ihn gleichsam zum Erben dieses großen aufgespeicherten Kapitals geistiger Arbeit einsetzen, eine gemessene Fülle von Zeit und Kraft, die ihm so für das eigene Schaffen zur Verfügung bleibt. Der obige Satz ist daher eher richtig, wenn wir ihn geradezu umkehren und sagen: „Keine noch so gründliche Unterweisung kann den Mangel an Genie ersetzen." Denn das Genie, d. h. in diesem Falle der Künstler, der in seinem Schaffen über seine Vorgänger hinausgehen will und muß, kann immer nur bis zu einem gewissen Grade von der Theorie belehrt werden und von fremder Unterweisung wirklich profitieren. Und der Punkt, wo ihn die Unterweisung im Stiche läßt, notwendig im Stiche lassen muß, ist gerade derjenige, wo sein ureigenstes Schaffen einsetzt. Und

das ist wiederum gerade der Punkt, wo sich der schaffende Künstler am meisten beunruhigt fühlt. Diese Beunruhigungen und Kämpfe bleiben keinem Genius erspart, und sie müssen um so heftiger auftreten, je höher einerseits die Entwicklungsstufe der Kunst ist, und je mehr andrerseits der Künstler selber nach allseitiger Vertiefung seines Schaffens strebt. In Wirklichkeit muß sich daher jeder schöpferische Künstler, jeder Meister, von dem die Kunstgeschichte als von dem Repräsentanten einer gewissen Entwicklungsstufe der Kunst zu berichten hat, seine eigenste Theorie und Technik selbst zurechtlegen.

Beethoven war schon in Bonn an jenem kritischen Punkte angelangt, wo die ihm überlieferte Theorie für das, was in seinem Innern wohnte und in seinen Werken in die Erscheinung treten wollte, nicht mehr recht ausreichte. Er erblickte aber darin zunächst nicht eine Unzulänglichkeit der Theorie, sondern vielmehr eine Unzulänglichkeit des genossenen Unterrichts und seiner persönlichen theoretischen Erkenntnis. Das beunruhigte ihn, und er hoffte, ein größerer Meister werde ihm höhere theoretische Geheimnisse erschließen können. So war er zu Haydn gekommen. Anfänglich schienen Lehrer und Schüler viel Gefallen aneinander zu finden. Bald aber stellte sich bei Beethoven die Enttäuschung ein, die so weit ging, daß er sich weigerte, auf eines seiner ersten Werke hinter seinen Namen die Bemerkung élève de Haydn zu setzen — was der Meister von seinen Schülern verlangte — und als Grund dieser Weigerung angab, daß er „nie etwas von ihm gelernt habe". Haydn, der selbst ein viel größerer Praktiker als Theoretiker war, mag als Lehrer nicht die richtige Darstellungsgabe besessen haben. Er unterrichtete überhaupt nicht gern — wie jeder schaffende Künstler. Zudem hatte er mit den Vorbereitungen zu seiner zweiten Londoner Reise zu tun, deren Erfolg nicht hinter dem der ersten zurückstehen durfte. So mag er beim Unterricht manchmal zerstreut gewesen sein. Vielleicht hat er auch gerade deshalb, weil er in Beethoven den großen Künstler erkannte, auf manche theoretischen Details weniger Gewicht gelegt. Er ließ in den Arbeiten seines Schülers hier und da Fehler stehen, Querstände, offene Quinten und Oktaven usw. Beethoven aber kam es gerade darauf an, seine Aufgaben recht gründlich und gewissenhaft zu erledigen, und als er auf die Nachlässigkeit seines Lehrers durch Johann Schenk (vergl. S. 105), den Komponisten des Dorfbabier, aufmerksam gemacht wurde, verlor er alles Zutrauen zu Haydn. Teils um den alten Herrn zu schonen, teils weil Beethoven von seinem Fürsten ausdrücklich zu Haydn gesandt worden war und als Schüler Haydns seine Unterstützung bezog — oder wenigstens beziehen sollte, wurde nun eine eigenartige Komödie inszeniert. Beethoven setzte den Unterricht bei Haydn fort, heimlich aber ließ er sich seine Arbeiten von Schenk korrigieren, der so hinter Haydns Rücken unentgeltlich Beethovens eigentlicher Lehrer wurde. Dieses Verhältnis dauerte bis

zum Januar 1794, wo Haydn wieder nach London reiste und Beethoven dadurch in der Wahl seines Lehrers frei wurde. Nun wandte er sich an Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809), der seit 1792 als Kapellmeister am Stephansdom angestellt war und sich als Theoretiker eines großen Rufes erfreute. Albrechtsberger gründete seinen Unterricht durchaus auf das modernste Tonsystem und betrachtete die Kirchentöne als



Johann Georg Albrechtsberger.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

„Antiquitäten". Er nahm mit Beethoven den einfachen und doppelten Kontrapunkt und die Formen des Kanons und der Fuge durch. Unterricht im Generalbaß hat Beethoven bei keinem seiner Wiener Lehrer erhalten, sei es daß er darin schon durch seine Tätigkeit als Organist genügend vorgebildet war, sei es daß auf die mit dem Jahrhundert ganz absterbende Kunst des Generalbaßspielens überhaupt kein Gewicht mehr gelegt wurde. Der Unterricht bei Albrechtsberger dauerte bis zum Mai 1795. Daneben erhielt Beethoven auch von Antonio Salieri, den wir als Schüler Glucks und als erbitterten Gegner Mozarts kennen gelernt haben, zeitweilig Unter-

richt, der sich hauptsächlich auf italienische Gesangskunst, Umfang der Stimmgattungen, Eigenart der verschiedenen Register und Deklamation erstreckte. Beethoven konnte sich in theoretischen Studien, die er mit dem größten Eifer, mit Gründlichkeit und jener Zähigkeit betrieb, die seinem Charakter eigentümlich waren, nicht genugtun. Noch im Jahre 1809, als beinahe Vierzigjähriger, machte er sich Auszüge aus den verschiedensten theoretischen Werken, wie Fux, Philipp Emanuel Bach, Türk, Albrechtsberger, Kirnberger usw., um durch Vergleichung der einzelnen Theorien allgemeine und feste Gesichtspunkte zu gewinnen. Wichtiger aber als alle diese rein theoretischen Studien war es für den jungen Künstler, daß er seine Kraft in Wien energischer als in Bonn an eigenen Werken erprobte; denn nicht durch Theorien, sondern nur durch eigenes Schaffen konnte sich ein Beethoven weiterbilden. Im eigenen Schaffen gewann er dann auch wieder die Beruhigung und die feste Überzeugung, den rechten Weg eingeschlagen zu haben. Und so mußten sich ganz von selbst die Widersprüche mit seinen Lehrern, besonders mit Haydn, ausgleichen. Beethoven erkannte, daß im Grunde Haydn und Mozart doch seine eigentlichen Lehrer und Meister waren, denen er das Beste verdankte, was ihm überhaupt von außen gegeben werden konnte. Er trug seine Dankesschuld an Haydn nachträglich dadurch ab, daß er ihm 1796 seine ersten (drei) Klaviersonaten (Op. 2) widmete. Aber nicht durch abstrakte Regeln konnten die Meister Beethoven ihren Geist übermitteln, sondern nur durch ihre lebendigen Werke. In diese versenkte er sich, an sie knüpfte er mit seinem eigenen Schaffen an. Die mit so großem Eifer gepflegten theoretischen Studien blieben auf Beethovens Schaffen nicht ohne Einfluß. Seine Schreibweise ward sauberer und gewandter als in der Bonner Zeit, sein Stil sorgfältiger durchgebildet; die Lehre gab ihm die Mittel an die Hand, seine Gedanken klarer und präziser auszudrücken, den Satz zu verinnerlichen und zugleich reicher auszugestalten. Daß er sich selber dieses Fortschritts bewußt war und fühlte, wie mit der Wiener Zeit ein neuer Abschnitt in seiner Künstlerlaufbahn begann, geht daraus hervor, daß er sein erstes in Wien veröffentlichtes Werk als Opus 1 bezeichnete und dadurch andeutete, daß eigentlich erst jetzt seine Komponistentätigkeit beginne, zu der die früher erschienenen Arbeiten nur als Vorübungen anzusehen seien. Dieses Opus 1 (drei Trios für Violine, Violoncello und Klavier in Es dur, G dur und C moll) erschien 1795 bei Artaria & Cie., und zwar auf Veranlassung des Fürsten Karl Lichnowsky, der hinter Beethovens Rücken eine Subskription zur Deckung der Kosten veranstaltet hatte und dem nichtsahnenden Komponisten das Honorar durch den Verlag auszahlen ließ. Dieser Zug gewährt uns einen Einblick in die wahrhaft vornehme Gesinnung der musikliebenden Adelskreise im damaligen Wien. Beethoven war als Stipendiat des Kurfürsten Maximilian Franz, der zugleich österreichischer Erzherzog war, mit den besten Empfeh-

lungen des Grafen Waldstein, der in Wien die mannigfaltigsten verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Beziehungen besaß, und schließlich als Schüler des berühmten Haydn nach Wien gekommen und hatte ohne Zweifel in diesen hochgebildeten und kunstsinnigen Kreisen sogleich Eingang gefunden. Solche gesellschaftliche Beziehungen waren damals, wo es ein öffentliches Konzertwesen im heutigen Sinne noch gar nicht gab, für den Musiker geradezu eine Lebensfrage. Fanden doch weitaus die meisten Konzerte und musikalischen Aufführungen vor einem geladenen Publikum statt. Nur in den Salons der kunstsinnigen Edelleute und durch Mitwirkung an solchen privaten Aufführungen konnte ein junger Musiker bekannt werden. Auch bezüglich ihrer Existenz waren die Künstler auf das adlige Mäcenatentum angewiesen. Die meisten bezogen von ihren Gönnern, auch wenn sie in keinem direkten Dienstverhältnisse zu diesen standen, Geldgeschenke oder einen festen Jahresgehalt, wofür sie sich ihrerseits durch Widmung neuer Kompositionen und dadurch revanchierten, daß sie den großen Herren Zeit und Kunst zu ihren Festlichkeiten zur Verfügung stellten. Die Dedikationen der Werke Beethovens weisen auf die Personen und Kreise hin, zu denen der Künstler in nähere Beziehung trat.

All diese Widmungen hier aufzuzählen, würde einen zu breiten Raum im Rahmen dieser Darstellung beanspruchen. Es muß daher genügen, wenn die Personen, die Beethoven mit einer Widmung bedachte, an der Stelle genannt werden, an der das betreffende Werk erwähnt wird. Hier seien nur die dem Erzherzog Rudolf, Beethovens Schüler im Klavierspiel, dedizierten Werke genannt. Es sind dies das Klaviertrio in B dur Op. 27, die beiden Klavierkonzerte in G dur Op. 58 und Es dur Op. 73, die beiden Klaviersonaten in Es dur Op. 81 und B dur Op. 106, die Violinsonate in G dur Op. 96, die große Fuge in B dur Op. 133 für Streichquartett, die Oper „Fidelio" (in der Umarbeitung aus dem Jahre 1814) und die große Messe in D dur Op. 123. — Der Erzherzog Rudolf (1788—1831) war ein meisterhafter Klavierspieler, der ganz besonders im Vortrage Beethovenscher Sonaten exzellierte. Seine größte Freude war eine vollständige Sammlung aller Kompositionen Beethovens in schönen Abschriften, die nach seinem Tode testamentarisch in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde übergingen, deren Protektor der Erzherzog seit ihrer Stiftung im Jahre 1814 war. Die wahrhaft freundschaftliche Gesinnung, die der Erzherzog für Beethoven hegte, findet ihren schönsten Ausdruck in der Bewilligung einer lebenslänglichen Rente von 4000 Gulden, eine Tat, die nicht hoch genug gewürdigt werden kann (vgl. S. 351).

Trotz der zahlreichen Kompositionen, die ihrer Entstehung nach in Beethovens erste Wiener Zeit, d. h. in die letzten Jahre des achtzehnten Jahrhunderts fallen, wurde Beethoven als Komponist nur langsam in weiteren Kreisen bekannt. Er war hauptsächlich als Klavierspieler geschätzt. Allerdings fanden die Musikfreunde, die da mehr auf Zierlichkeit als auf Kraft und Plastik des Ausdrucks sahen, sein Spiel rauh und gewaltsam; aber durch sein freies Phantasieren erregte er auch in Wien die höchste Bewunderung. Karl Czerny, der 1800—1803 Beethovens Schüler war, sagt darüber: „Sein Phantasieren war im höchsten Grade

glänzend. In welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, auf jeden Hörer einen solchen Eindruck hervorzubringen, daß oft kein Auge trocken bleib, während manche in lautes Weinen ausbrachen. Denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdruck, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichn Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte." Doch konnte er auch, wie weiter berichtet wird, „wenn er eine Improvisation dieser Art beendigt hatte, in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, in die er sie versetzt hatte, verspotten. Zuweilen fühlte er sich auch verletzt durch diese Zeichen der Teilnahme. Wer kann unter so verwöhnten Kindern leben! sagte er". Ein echt Beethovenscher Zug, der beweist, wie sehr jede weichliche Sentimentalität seiner mannhaften Natur zuwider war!

Im März 1795 trat Beethoven in Wien zum ersten Male öffentlich auf, er spielte in dem Witwen- und Waisenfonds-Konzert sein Klavierkonzert in C dur (Op. 15), das als Nr. 1 veröffentlicht wurde, aber erst nach dem zweiten Klavierkonzert (B dur, Op. 19) geschrieben ist. Auch in einer im November desselben Jahres von Haydn veranstalteten Akademie und im Januar 1796 in einem Konzert der Sängerin Maria Bolla spielte er wahrscheinlich wiederum das C dur-Konzert. Daß sein Name um diese Zeit allmählich bekannt zu werden begann, geht daraus hervor, daß er mit der Komposition der Menuette und deutschen Tänze für das im kleinen Redoutensaale stattfindende Ballfest der Gesellschaft der bildenden Künste betraut wurde.

Im Jahre 1796 unternahm Beethoven eine Konzertreise und trat zunächst in Prag mit Erfolg auf. Hier wurde die berühmte Szene und Arie „Ah! perfido!" (Op. 65) komponiert, die er der „bekannten Prager Gesangsdilettantin" Josephine Gräfin von Clary widmete. Er soll dann über Dresden und Leipzig nach Berlin gereist sein. Über seinen Aufenthalt in Dresden und Leipzig wissen wir nichts. In Berlin wurde er gut aufgenommen und spielte mehrmals bei Hofe. Er erntete den Beifall des Königs Friedrich Wilhelm II., der mit dem Gedanken umging, ihn nach Berlin zu ziehen. Dem König zu Ehren, der selbst Violoncello spielte, komponierte Beethoven in Berlin die beiden Violoncellosonaten (Op. 5), die er dem König widmete. Von der mit Louisdors gefüllten goldenen Dose, die er dafür vom Könige zum Geschenk erhielt, äußerte er mit großer Befriedigung: es sei keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern vielmehr eine solche, wie man sie wohl Gesandten zu geben pflege. Auch mit dem Prinzen Louis Ferdinand, von dessen Klavierspiel er sagte, daß es „gar nicht königlich oder prinzlich, sondern das eines tüchtigen Klavierspielers" sei, wurde er bekannt. Der Prinz lud, als er später in Wien weilte, Beethoven zur Tafel; ihm, „dem menschlichsten Menschen", ist das 1800 vollendete und 1804 veröffentlichte dritte Klavierkonzert (C moll, Op. 37) gewidmet.

Louis Ferdinand Prinz von Preußen, ein Neffe Friedrichs des Großen (geb. 18. November 1772, gefallen 10. Oktober 1806 im Reitertreffen bei Saalfeld), war ein tüchtiger Klavierspieler und ein edelbeanlagter Tonsetzer. Unter seinen Kammermusikwerken mit Klavier (Trios Op. 2, 3, 10; Quartette Op. 4, 5, 6; Quintette Op. 1, 11, Septett-Notturno Op. 8, und Oktett aus dem Nachlaß), in denen, gleichsam vorahnend, die Töne Weberscher und Spohrscher Romantik anklingen, nimmt den ersten Platz das wahrhaft schöne F moll-Quartett Op. 6 ein, auf dessen Hauptthema Weber (in seiner Komposition zu Körners Gedicht Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand) und Liszt (Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse) gleicherweise zurückgegriffen haben. Dussek



Prinz Louis Ferdinand von Preußen.
Nach dem Stich von E. Röttger sen.

(vgl. S. 401), der mit dem Prinzen eng befreundet war und auch das nachgelassene Oktett herausgegeben hat, schrieb, erschüttert durch den frühen Heldentod des Prinzen eine Elégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate in Fis moll (Op. 61).

In Berlin wurde Beethoven mit Zelter, Fasch und Himmel bekannt. In der von Fasch geleiteten Singakademie rührte er die Zuhörer wiederum durch sein freies Phantasieren. Als der keineswegs an übermäßigem Gedankenreichtum leidende Himmel aber die Unklugheit beging, sich in dieser Kunst mit dem Meister messen zu wollen, hörte Beethoven dem Spiel eine Zeitlang geduldig zu, um dann schließlich, als der Spieler im

schönsten Zuge zu sein glaubte, mit der lakonischen Frage herauszurücken: „Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?“ Natürlich machte er sich durch diese Bemerkung den Berliner Kapellmeister nicht zum Freunde. Beethoven, der es niemals gewöhnt war, ein Blatt vor den Mund zu nehmen, sagte auch gelegentlich den vornehmen Herrschaften seine Meinung derb und gerade heraus, so daß diese, die da glaubten, die Komponisten hätten ihnen mit ihrer Kunst aufzuwarten, oft nicht wenig erstaunt waren über den hohen Ton, den dieser junge Musiker im Verkehr mit ihnen anzuschlagen wagte. Beethoven hielt darauf, daß man in seiner Person den Künstler und die Kunst ehre, und beanspruchte deshalb volle Gleichberechtigung. Er verließ eine Gesellschaft kurzerhand, als die Hausfrau ihn ungeschickterweise vom Tische der Edelleute ausschließen wollte, und überwarf sich sogar einmal ernstlich mit seinem Gönner, dem Fürsten Lichnowsky, weil dieser ihn den in seinem Hause weilenden französischen Offizieren gleichsam als Merkwürdigkeit vorstellen und zum Spielen zwingen wollte. Wenn man bedenkt, daß sich noch kaum zwei Jahrzehnte früher Mozart von einem erzbischöflichen Hausoffizianten mit Fußtritten traktieren lassen mußte, so kann man ermessen, wie sehr sich inzwischen die Zeiten geändert hatten. Nächst dem allgemeinen Umschwung der Verhältnisse hat aber sicher Beethovens mannhafter Charakter das meiste dazu beigetragen, die gesellschaftliche Stellung der Musiker im neuen Jahrhundert zu heben.

Beethoven scheint sich in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes glücklich gefühlt zu haben. „Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr?“ schreibt er 1796 von Prag aus an seinen Bruder Johann, und im folgenden Jahre meldet er seinem Freunde Wegeler: „Mir geht's gut und ich kann sagen immer besser.“ Er stand mitten in einem reichbewegten Kunstleben, an dem er sich selbst aufs regste beteiligte; er fand die Anerkennung der Besten, und wenn er auch kaum in glänzenden Verhältnissen lebte, so scheinen doch damals die materiellen Sorgen mehr in den Hintergrund getreten zu sein. Innere Zufriedenheit und eine gewisse Heiterkeit des Geistes drücken sich denn auch in den Kompositionen dieser Periode aus, so in dem im Jahre 1797 entstandenen Quintett für Klavier und Blasinstrumente (Op. 16), so in der lieblichen Fdur-Sonate (Op. 10, Nr. 2), die ein Jahr später geschrieben wurde. Auch rein äußerliche Erfolge trugen dazu bei, die Stimmung und das Selbstbewußtsein Beethovens zu heben; so der unbestrittene Sieg, den er 1799 über den Klavierspieler Joseph Wölffl, einen Schüler Mozarts, errang, der vermöge seiner Fingerfertigkeit und seiner ungewöhnlich großen Hand, mit der er eine Sexte über die Oktave hinaus umspannte, Kunststücke fertig brachte, die ihm niemand nachmachen konnte. Ebenso schlug er im folgenden Jahre im Hause des Grafen Fries den Pianisten Daniel Steibelt, einen der gefeiertsten Fingerfertigkeitskünstler seiner Zeit.



Ludwig van Beethoven.

Gemälde von W. J. Mähler aus dem Jahre 1805.

Aber auch Schatten huschten schon damals über seinen Lebensweg. Im Jahre 1796 soll er sich, wie sein guter Freund, der Baron von Zmeskall, erzählt, durch unvorsichtige Erkältung eine gefährliche Krankheit zugezogen haben. Der Berichterstatter meint sogar, daß diese Erkrankung den Grund zu seinem Ohrenleiden gelegt habe, da „deren Stoff sich bei seiner Genesung auf die Gehörwerkzeuge setzte". Wie weit diese Annahme richtig ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Doch machte sich schon gegen Ende der neunziger Jahre ein Sausen und Brausen in den Ohren bemerkbar, und das Gehör des Komponisten zeigte eine eigentümliche und sich bis zur Schmerzhaftigkeit steigernde Überreiztheit.

Zu diesen körperlichen Leiden gesellten sich Liebesschmerzen. Wie Wegeler berichtet, war Beethoven in Wien „immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis wo nicht unmöglich, so doch schwerer geworden wären". Beethoven war kein Adonis; er wird sogar als garstig geschildert. Er war von gedrungener Gestalt, von dunklem Teint, pockennarbig und hatte stechende Augen. Aber die Kunst der Töne hat bekanntlich von jeher den stärksten Eindruck auf das schöne Geschlecht gemacht, und daß ein Beethoven mit seiner männlich-kräftigen Kunst und durch seine temperamentvolle Persönlichkeit das Herz edler und geistig hochstehender Frauen gewinnen mußte, ist selbstverständlich. Er scheint in seiner Liebe mehr leidenschaftlich als beständig gewesen zu sein. Ein ruhiges und großes Liebesglück, wonach er sich innig sehnte — hat er doch diese Sehnsucht in seinem „Fidelio" in unsterblichen Tönen geschildert! — war ihm nicht beschieden. Immer war das Ende Trennung, schmerzliche Resignation, durch seine eigene Leidenschaftlichkeit, durch sein Leiden oder durch äußere Verhältnisse herbeigeführt. Ernstliche Heiratsgedanken haben den Meister zu verschiedenen Zeiten beschäftigt; aber immer zerschlugen sich seine Pläne wieder. Im Jahre 1810 schrieb Beethovens Freund Stephan von Breuning an seinen Schwager Wegeler: „Ich glaube, seine [Beethovens] Heiratspartie hat sich zerschlagen", ohne den Namen der betreffenden Dame zu nennen oder irgend etwas über die Ursachen anzugeben, an denen der Plan scheiterte. Daß Beethoven damals ernstlich an eine Verheiratung gedacht zu haben scheint, geht daraus hervor, daß er sich kurz zuvor durch Wegeler seinen Taufschein aus Bonn besorgen ließ. Man hat vermutet, daß Therese Malfatti, die schöne und begabte Tochter eines reichen Gutsbesitzers, in dessen Hause Beethoven freundschaftlich verkehrte, damals die Erwählte seines Herzens gewesen sei, doch läßt sich, wie in den meisten Liebesangelegenheiten Beethovens, volle Sicherheit darüber nicht gewinnen. Auf Personen und Einzelheiten kommt schließlich auch wenig an. Für uns, die wir aus den Lebensschicksalen des Menschen vor allem den Künstler und sein Schaffen verstehen wollen, ist nur wichtig zu wissen, daß sich Beethoven Zeit seines Lebens aus seiner Vereinsamung herauszukommen sehnte,

und daß diese Sehnsucht niemals erfüllt ward. Auch in diesen höchsten Lebenswünschen mußte er immer wieder Entsagung üben. Das Leid dieser Entsagung tönt in verklärter Form aus seinen Werken wieder. Und die Entsagung mag oft schwer gewesen sein; denn die Leidenschaft ging bei Beethoven um so tiefer, da er im Verkehr mit Frauen, trotz seiner leichten Erregbarkeit, keineswegs leichtfertig war. Auch in seiner Liebesleidenschaft war er nicht mehr ein Kind des galanten achtzehnten Jahrhunderts. Die strengeren sittlichen Anschauungen der neuen Zeit beherrschten ihn; durch seine außergewöhnliche Selbstzucht und Charakterstärke gelang es ihm, die Wallungen seines heißen Blutes zurückzudämmen. „Ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als Freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehn, nicht möchte ich durch so ein Verhältnis meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir teilen wird, anfüllen —— und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben", schrieb er an das Bigotsche Ehepaar. Und noch aus dem Jahre 1817 oder (nach Schindler) 1818 hat sich ein Blatt erhalten mit den Worten: „Nur Liebe — ja nur sie vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist." Diese Zurückhaltung Beethovens beruhte auf seiner Erziehung und in seiner schweren Lebensauffassung. Es handelt sich bei ihm nicht um ein schwächliches, engbrüstiges Moralisieren, sondern um eine überlegene Willensstärke, die dem Sturm in der eigenen Brust Ruhe zu gebieten vermag. Dürfen wir uns da wundern, wenn wir in den Werken des Meisters so viel verhaltene Leidenschaft finden, und wenn sich da Gewitterstürme in Tönen entladen?

Die Liebe war für Beethoven Bedürfnis, Lebensluft, wie für jeden bedeutenden Künstler. Wenn sie ihm infolge seines Charakters und der äußeren Verhältnisse mehr Leid und Entsagung brachte als Wonne, so verdankte er ihr doch auch die schönsten Lichtblicke in seinem Dasein. Am 16. November 1800 schrieb er an Freund Wegeler: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bins doch so wenig. — Die Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich freilich nicht heirathen; — ich muß mich nun noch wacker herumtummeln." Mit diesem „zauberischen Mädchen" ist die Gräfin Giulietta Guicciardi gemeint, der Beethoven die Cis moll-Sonate (Op. 27) widmete. Ihre Mutter war eine geborene Gräfin Brunswick, und im Hause des Grafen Brunswick hatte Beethoven die damals sechzehnjährige Julia kennen gelernt, deren Klavierlehrer er wurde. Nach Schindlers Angaben soll Giulietta Guicciardi Beethovens berühmte unsterbliche Geliebte sein.

Mit der Legende von der unsterblichen Geliebten verhält es sich folgendermaßen: In Beethovens Nachlaß, in einem geheimen Fache — also sorgfältig aufbewahrt — fand sich ein von seiner Hand mit Bleistift geschriebener, dreiteiliger Brief, dessen einzelne Ab-

schnitte von einem 6. und von einem 7. Juli datiert waren. Die Jahreszahl fehlt, ebenso die Ortsangabe und der Name der Adressatin. Da der Schreiber von Trennung und einer beschwerlichen Reise spricht und sich als Badenden bezeichnet, der früher schlafen gehen müsse, so muß man annehmen, daß Beethoven den Brief in einem Badeorte geschrieben hat, in dem er zur Kur weilte. Doch läßt sich absolut nichts feststellen, was für ein Badeort das gewesen sein kann. Das Schriftstück ist ein in den leidenschaftlichsten Ausdrücken gehaltener Liebesbrief:

Am 6ten juli Morgends. —

Mein Engel, mein alles mein Ich. — nur einige Worte heute, und zwar mit Blejstift — (mit deinem) erst bis morgen ist meine wohnung sicher bestimt, welcher Nichtswürdiger Zeitverderb in d. g. — warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, Kannst Du es ändern, daß Du nicht gantz mein, ich nicht gantz dein bin — Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüt über das müßende — die Liebe fordert alles und gantz mit recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß, wären wir gantz vereinigt, Du würdest dieses schmerzliche eben so wenig als ich empfinden [.] meine Reise war schrecklich [,] ich kam erst Morgens 4 uhr gestern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorlezten Station warnte man mich bej nacht zu fahren machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur —— und ich hatte Unrecht, der Wagen mußte bej dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne solche Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben Unterwegs — Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier. —


Gräfin Giulietta Guicciardi.

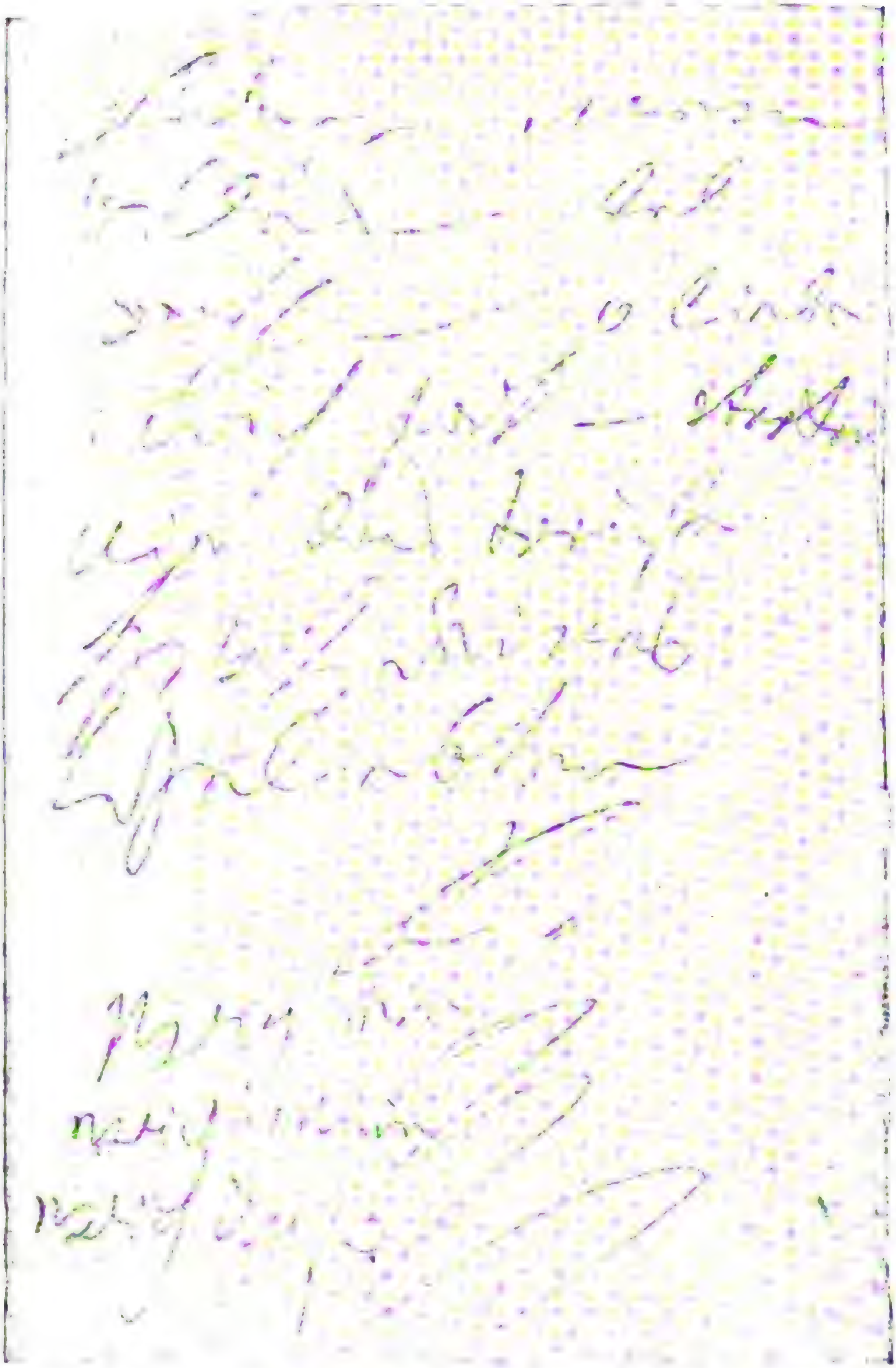
jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie imer, wenn ich was glücklich überstehe. — nun geschwind zum innern vom äußern, wir werden unß wohl bald sehn, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte   wären unsre Hertzen imer dicht an einander, ich machte wohl keine d. g. die Brust ist voll Dir viel zu sagen —— - ach -
Es gibt Momente, wo ich finde, daß die sprache noch gar nichts ist — erheitere Dich — bleibe mein treuer, eintziger schatz, mein alles, wie ich Dir [.] das übrige müssen die Götter schicken, was für unß sejn muß und sejn soll. —

Dein treuer

ludwig. —

Abends Montags am 6 ten Juli. —

Du leidest du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die eintzigen Täge wo die Post von hier nach K. geht — — Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch Du mit



Nachbildung der letzten Seite von Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte.
Original im Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

mir, mit mir und Dir werde ich machen daß ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine — eben so wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusamenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen. — ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himelsgebäude, unsre Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himels. —

guten Morgen am 7ten Juli —

schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir meine Unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksaale abwartend, ob es unß erhört — leben kann ich entweder nur gantz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen kann, und mich ganz heimathlich bej dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann — ja leider muß es sejn — du wirst dich fassen, um so mehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie eine andre kann mein Hertz besitzen, nie — nie — o Gott warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in V.*) so wie jetzt ein kümerliches Leben — Deine Liebe macht mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens — kann diese bej unserm Verhältniße bestehn? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit du den B. gleich erhältst — sej ruhig, nur durch Ruhiges beschauen unsres Dasejns können wir unsern Zweck zusamen zu leben erreichen — sej ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — so liebe mich fort — verkenne nie das treuste Hertz Deines Geliebten

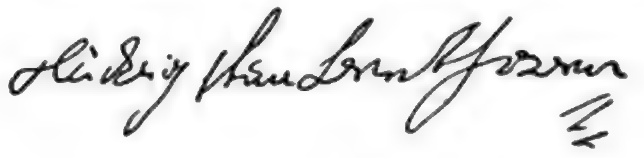
L.

ewig Dein
ewig mein
ewig unß.

Schindler, der dieses Dokument im Jahre 1840 veröffentlichte, bezeichnet mit Bestimmtheit die Gräfin Giulietta Guicciardi als die Empfängerin; da er jahrelang den vertrauten Umgang Beethovens genoß und auch, wie aus den Konversationsheften hervorgeht, Gelegenheit hatte, mit dem Meister über sein Verhältnis zur Gräfin Guicciardi zu sprechen, die später den Grafen Gallenberg, der sich als ein recht dunkler Ehrenmann entpuppte, heiratete, so ist seine Aussage von großem Gewicht. Immerhin ist aber auch bei ihm ein Irrtum nicht ausgeschlossen, da die Liebesepisode mit der Giucciardi vor die Zeit seines engeren Verkehrs mit Beethoven fiel. Seiner Ansicht sind verschiedene Beethoven-Biographien beigetreten, so z. B. Marx und Kalischer. — Dagegen gelangte der gerade um die Erforschung der Einzelheiten in Beethovens Leben so überaus verdienstvolle Thayer zu ganz anderen Resultaten. Nach ihm wäre die Gräfin Therese Brunswick, mit der und deren Familie Beethoven in engem, freundschaftlichem Verkehr stand, die Empfängerin des berühmten, vielumstrittenen Briefes und demnach Beethovens unsterbliche Geliebte. Therese Brunswick schenkte Beethoven ihr Bild mit der Aufschrift: „Dem seltenen Genie, dem großen Künstler, dem guten Menschen von T. B." Sie starb (1873 [?!]) unverheiratet als Ehrenstiftsdame in Brünn. — Eine dritte, allerdings vollkommen haltlose Ansicht in dem Streit um die unsterbliche Geliebte vertritt

*) Wien. Beethoven pflegte Wien häufig Vien zu schreiben.





Ludwig van Beethoven.

Nach dem Gemälde von K. J. Stieler.

Aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Theodor von Frimmel in seiner neuesten Beethoven-Biographie, indem er die Vermutung aufstellt, daß der berühmte Brief möglicherweise weder an Giulietta Guicciardi noch an Therese Brunswick, sondern vielleicht an die Sängerin Magdalena Willmann gerichtet sei. Die Streitfrage, wer die unsterbliche Geliebte gewesen ist, hat der verdienstvolle Beethovenforscher Dr Alfred Kalischer zu Gunsten der Gräfin Giulietta Guicciardi überzeugend gelöst (vgl. seine Ausgabe von Beethovens sämtlichen Briefen).

Von anderen Frauen, die zeitweise Sonnenschein in Beethovens Dasein brachten, seien noch die treffliche Klavierspielerin Marie Bigot und Freifrau Dorothea von Erdtmann, ebenfalls eine vorzügliche Pianistin, genannt. Auch mit Bettina von Arnim, der Freundin Goethes, stand er im Verkehr. Eine tiefere Neigung flößte ihm Amalie Seebald ein, mit der er im Sommer 1811 in Teplitz in angenehmem und anregendem Verkehr stand. Der romantische „Liederkreis an die ferne Geliebte", der 1816 vollendet wurde, soll aus der Liebe zu dieser nicht mehr jungen, aber mit ungewöhnlichen geistigen Vorzügen und echt weiblichen Charaktereigenschaften begabten Frau entsprossen sein. Die Neigung zu Amalie Seebald nahm nicht die stürmische Form an, wie jene leidenschaftliche Liebe, die sich uns in Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte enthüllte, sondern trug einen sanfteren und stilleren Charakter. Doch scheint sie tiefgehend und nachhaltig gewesen zu sein und den Tondichter mehrere Jahre beschäftigt zu haben, wenn wir eine Bemerkung Beethovens, die er 1816 dem Pensionsvorsteher Gianatasio del Rio gegenüber fallen ließ, auf dieses Verhältnis beziehen wollen. Beethoven soll dem Genannten, wie dessen Tochter berichtet, auf die Frage, warum er nicht heirate, geantwortet haben: „Er liebe unglücklich! Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden er für das größte Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch sei es jetzt noch wie am ersten Tag. Diese Harmonie habe er noch nicht gefunden. Doch sei es zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüt bringen können!" Amalie Seebald scheint den kranken Komponisten, den sie scherzweise „ihren Tyrannen" nannte, damals in Teplitz liebevoll gepflegt und sich auch seiner kleinen häuslichen Sorgen angenommen zu haben. In seinen häuslichen Nöten, die sich mit seiner zunehmenden Taubheit steigerten, stand ihm auch die wohlwollende Gräfin Erdödy bei. Beethoven wohnte einige Zeit lang in ihrem Hause über dem alten Schottentor. Aber der Meister zeigte sich seiner Beschützerin gegenüber, die bestrebt war, ihm die ewigen Kämpfe mit Dienern und Haushälterinnen zu erleichtern, nicht immer von der liebenswürdigsten Seite, und es kam zu Mißverständnissen, die freilich wieder ausgeglichen wurden, als Beethoven die wohlwollende Absicht der Freundin und sein eigenes Unrecht erkannte. – Der einsame und nur in der Welt seiner Töne lebende Meister war in allen irdischen und besonders in allen häuslichen Dingen äußerst unerfahren. Da mußten gute Freunde oft helfend eingreifen. In dieser Beziehung hat sich Frau Nanette Streicher, die Gattin des berühmten Klavierfabrikanten, um Beethoven ganz besonders verdient gemacht, indem sie in sein arg vernachlässigtes Hauswesen einige Ordnung zu bringen und dem Komponisten dadurch das Dasein zu erleichtern suchte. Sogar seiner Garderobe nahm sie sich gelegentlich an. Noch andere vortreffliche Frauen wären zu nennen, von denen wir wissen, daß sie zu Beethoven in Beziehung standen, und wie manche mögen in seinen Gesichtskreis getreten sein, von denen uns die Überlieferung nichts berichtet; denn Beethoven „war nie ohne Liebe" — und welcher schaffende Künstler wäre es jemals gewesen!

Mannhaft ertrug Beethoven die mannigfachen Seelenschmerzen, die ihm die Liebe brachte. Indem er seinen schönsten Träumen, seinen liebsten Hoffnungen entsagte, flüchtete er zu seiner Kunst und verklärte sein Herzeleid zu jenen unsterblichen Tongebilden, die bald leidenschaftlich daherbrausen wie ungebändigte Naturgewalten, bald wieder wie erhabene

Trostesworte in die Herzen der Hörer sich senken. Dazwischen vernehmen wir aber auch hie und da das grelle Auflachen eines fast dämonischen Humors, etwas was auf eine zerrissene Saite, eine ewig offene Wunde in des Künstlers Brust hindeutet. Denn Beethoven hatte nicht nur mit dem Liebesleid zu kämpfen, das keinem geistig hochstehenden Menschen erspart bleibt, er rang auch mit einem wahrhaft tragischen Geschick, das den innersten Kern seines Daseins bedrohte: der größte Tondichter, den die Welt kennt, fühlte, wie sein Gehör mehr und mehr schwand und schließlich fast ganz erlosch. Dieser Dämon vergiftete sein Leben, wie er sein Lieben immer wieder zerstört hatte. Denn wir müssen es als gewiß annehmen, daß gerade in Beethovens Verhältnis zu den Frauen das quälende Bewußtsein der stetig zunehmenden Taubheit eine große Rolle spielte. Das machte den Komponisten unfrei, überempfindlich und verschlossen und prägte seinen verschiedenen Liebesepisoden jenen eigenartig düstern und widerspruchsvollen Charakter auf, der zwischen übermäßigen Gefühlsausbrüchen und fast scheuer Zurückhaltung, zwischen froher Hoffnung und stummem Entsagen, zwischen „himmelhoch jauchzend" und „zu Tode betrübt" unablässig hin- und herschwankte. Welche unsagbaren Seelenqualen dieser unheilvolle Zustand aber in dem Künstler Beethoven hervorrufen mußte, das können wir kaum nachfühlen. Denn dieser fürchterliche Schicksalsschlag traf Beethoven nicht etwa auf der Höhe seines Schaffens, er traf nicht den Meister, der der Welt schon das Beste geschenkt, was er ihr zu geben hatte, sondern wie ein heimtückisches Gespenst klopfte die graue Sorge an die Tür des aufstrebenden Künstlers in jener Zeit, während der alles in ihm zur Vollentwicklung drängte, während der er seine Kraft erst recht zu fühlen begann, während der sein Geist täglich neue Pläne gebar und seiner ahnenden Phantasie in der Ferne bereits die Meisterwerke sich zeigten, die er der Menschheit schenken wollte und, wie er sich wohl bewußt war, schenken konnte. Gerade zu jener Zeit höchsten geistigen Strebens erhob sich der Dämon grinsend und rief dem ganz in seinem Schaffenseifer aufgehenden Künstler sein: „Du sollst nicht!" zu. Wenn wir uns das alles recht klar machen, so können wir die außerordentliche Geistesgröße des Mannes nicht genug bewundern, der unter solchen Umständen mutig sprechen konnte: „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht" (Brief an Wegeler vom 16. November 1801), der den Kampf mit dem Dämon aufnahm und siegte. Gewiß mußte ein solch übermenschlicher Kampf tiefe Wunden in Beethovens Dasein zurücklassen, gewiß mußte er der Welt verschlossen, mürrisch, als ein Sonderling, als ein Narr erscheinen; aber was sind alle diese Äußerlichkeiten gegen den endgültigen Sieg, den er errang!

Wie Beethovens Taubheit entstand, und was ihr physischer Grund war, wissen wir nicht. Ob die Erkältung und Erkrankung im Jahre 1796 damit in ursächlichem Zusammen-



Beethovens Arbeitszimmer.

hange steht, läßt sich nicht ermitteln. Die ersten Anzeichen, lästiges Sausen und Brausen in den Ohren, scheinen sich allerdings kurz nach jener Erkrankung, am Ausgang der neunziger Jahre bemerkbar gemacht zu haben. Beethoven selbst äußerte sich über das Leiden, das er anfänglich ängstlich vor aller Welt geheim zu halten suchte, am 1. Juni 1800 in einem Briefe an seinen Freund Amenda. Dort heißt es: „Dein Beethoven lebt sehr unglücklich im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüte dadurch zernichtet und zerknickt wird, wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör sehr abgenommen hat... Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und theuer ist, meiden ... O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so

von allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was wir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein?" Und am 29. desselben Monats schreibt er an Freund Wegeler: „Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden ... Meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. — Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weils mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so gings noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was würden diese hiezu sagen! — Um dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singspielen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten. Da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was nun werden wird, das weiß der liebe Himmel? ... Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenns anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde."

Wohl richtet er sich immer wieder mutig empor, aber die Angst, das Gehör ganz zu verlieren, lastete furchtbar schwer auf seinem Dasein und brachte ihn zu verschiedenen Malen an den Rand der Verzweiflung. Selbstmordgedanken tauchten auf. So schrieb er in einem andern Briefe an Wegeler (2. Mai 1810): „Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet."

Das ergreifendste Dokument dieser Seelenkämpfe bildet das unter dem Namen Heiligenstädter Testament bekannte und berühmte Schriftstück. Beethoven, der neben seinem Ohrleiden noch von anderen körperlichen Beschwerden geplagt wurde, hatte den Sommer 1802 auf dem Lande, in Heiligenstadt bei Wien, zugebracht und die dortigen Bäder gebraucht. Aber der Erfolg der Kur scheint seinen Erwartungen nicht entsprochen zu haben. Eine düstere Stimmung und Todesgedanken übermannten ihn. Da setzte er für seine Brüder Karl und Johannes (der Name des letzteren ist, ob von Beethoven selbst oder von jemand anders ist unbekannt, nachträglich ausgemerzt worden) eine letztwillige Verfügung auf, die den tiefsten Einblick in seine Seelenstimmung gewährt:

„Für meine Brüder Carl und   Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig, störisch oder Misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheinet, mein Hertz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten datzu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines daurenden Übels (dessen Heilung vieleicht jahre dauren oder gar unmöglich ist) getzwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperamente gebohren selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, muste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten

Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schrejt, denn ich bin Taub, ach wie wär 's möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bej mir in einem vollkommenern Grade als bej andern sejn sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte [,] doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabej verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesellschaft, feinern unterredungen, wechelseitige Ergießungen nicht statt haben, gantz allein fast und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden meinen Zustand merken zu laßen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte von meinem vernünftigen Artzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kamm er fast meiner jetzigen natürlichen Disposizion entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte [,] solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben —— nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, ehe ich das alles hervorgebracht, wotzu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben —— wahrhaft elend, einen so reitzbaren Körper, dass eine etwas schnelle Verändrung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heißt es, Sie muß ich nun zur führerin wählen, ich habe es —— dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß sejn, auszuharren, bis es den unerbittlichen Partzen gefällt, den Faden zu brechen, vieleicht gehts besser, vieleicht nicht, ich bin gefaßt —— Schon in meinem 28 jahre getzwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand —— Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin Hausen, o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche, er tröste sich einen seines gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden —— ihr meine Brüder Carl und sobald ich tod bin und Professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bej, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde —— Zugleich erkläre ich euch bejde hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Teilt es redlich und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl, danke ich noch insbesondre für deine in dieser letzten spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, Mein wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, emphelt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elend gehoben, ihr danke ich, nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte, — lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders fürst Lichnowski und Professor Schmidt —— Die Instrumente*)

*) Der Fürst Karl Lichnowsky hatte Beethoven ein schönes, altes italienisches Streichquartett geschenkt. Die vier kostbaren Instrumente (eine Geige von Nicola Amati 1667; eine solche von Giuseppe Guarnerius fil. Andreas 1718; eine Viola von Vincenzo Angeri 1690 und ein Violoncello von Andreas Guarnerius 1712) befinden sich heute im Verein Beethovenhaus zu Bonn; vorher waren sie eine Zierde der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin.

von fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden, bej einem von euch doch entstehe deswegen kein streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann ——

so wär's geschehen: mit freuden eile ich dem Tode entgegen. — Kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir troz meinem Harten Schicksaal doch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen Leidenden zustande? Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl und vergeßt mich nicht gantz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, sejd es

Heilgnstadt am 6 ten october 1802

Ludwig van Beethoven.

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heilgnstadt am 10 ten Oktober — 1802 — so nehme ich den Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hofnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sejn — sie muß mich nun gäntzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam, gehe ich fort — selbst der Hohe Muth, der mich oft in den Schönen Sommertägen beseelte, — er ist verschwunden — o Vorsehung, — laß einmal einen reinen Tag der F r e u d e mir erscheinen —— so lange schon ist der wahren Freude inniger widerhall mir fremd — o wann, o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn widerfühlen — Nie —— nein — es wäre zu hart —"

Aber der resigniert erwartete, wenn auch nicht so rasch herbeigesehnte Befreier erschien noch nicht. Mit übermenschlicher Energie richtete sich Beethoven wieder empor, und es ward ihm vergönnt, alles Große und Erhabene hervorzubringen, „wozu er sich aufgelegt fühlte". Aber der Dämon, der sich in seinem Ohre festgesetzt hatte, verließ ihn nicht mehr. Langsam aber stetig wuchs das Übel. Zuerst ließ es sich noch vor der Welt verbergen und hinderte ihn nicht direkt an der Ausübung seines Berufes; er spielte noch öffentlich und dirigierte. Aber der seelische Druck war in dieser ersten Zeit der Angst und man kann wohl sagen der Scham — denn es war eine Art von Schamgefühl, das den Musiker erfaßte, wenn er seine Taubheit eingestehen sollte — gerade am stärksten. Er wurde argwöhnisch gegen seine Umgebung, reizbar und jähzornig, ungerecht selbst gegen seine erprobtesten Freunde. Sobald er aber seinen Irrtum einsah, konnte er womöglich noch unerschöpflicher in Reue und Entschuldigungen sein, als er zuvor verletzend gewesen war. Im Jahre 1804 schrieb Stephan von Breuning an Wegeler: „Sie glauben nicht, welchen unbeschreiblichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf Beethoven gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; dabei Verschlossenheit, Mißtrauen oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit. Größtenteils, nur mit wenig Ausnahmen, wo sich sein ursprünglich Gefühl ganz frei äußert, ist der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, da man sich nie sich selbst überlassen kann." Als sich sein Zustand nicht mehr verbergen ließ, legte Beethoven zur Erleichterung des Umgangs Konversationshefte an, wohinein die mit ihm Unterhandelnden ihre Fragen schrieben. In den Jahren 1810 oder 1812 sollen die ersten Hefte angelegt worden sein, die jedoch verloren gegangen sind. Dagegen haben sich 136 dieser Konversationshefte aus den Jahren 1819—1827 erhalten und befinden sich im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Sie bilden, trotzdem sie nur in einzelnen Fällen auch die Antworten Beethovens enthalten, und obgleich sich die Namen der einzelnen Fragesteller nicht mehr alle ermitteln lassen, dennoch eine wichtige Quelle für die Biographie Beethovens.

Auch zu akustischen Hilfsmitteln nahm der Meister seine Zuflucht. Die vier Hörrohre, die der als Erfinder des Metronoms bekannte Mechaniker Mälzel in Wien in den Jahren 1812—1814 für ihn anfertigte, haben sich erhalten und werden im Beethovenhause zu Bonn aufbewahrt. Der Instrumentenmacher Konrad Graf in Wien hatte ihm einen besonders starktönenden, vierchörigen Flügel gebaut, der sich gleichfalls noch in der Sammlung des Beethovenhauses befindet. Auf diesen Flügel hatte sich Beethoven dann noch



Beethovens Hörinstrumente.

einen von Mälzel aus dünnem Holz konstruierten Schallfänger aufsetzen lassen, der ungefähr die Gestalt eines Souffleurkastens hatte, der aber heute nicht mehr vorhanden ist. Doch auch diese sinnreiche Vorrichtung half dem Meister in der letzten Zeit nicht mehr viel, obgleich er manchmal, um nur etwas zu hören, mit gewaltiger Kraft auf dem Instrumente tobte und die Saiten zu Dutzenden sprengte.

Langsam und mit fast unmerklichen Schritten hatte sich das Unheil an Beethoven herangeschlichen und seinem ursprünglich dem Frohsinn nicht

abgeneigten Charakter nach und nach eine düstere Färbung verliehen. Solange es ging, suchte Beethoven seinen Kummer und seine Befürchtungen sorgfältig in seinem Innern zu verschließen, und sogar seine vertrautesten Freunde hatten keine Ahnung von dem Ausbruch der Verzweiflung, den er den Blättern des Heiligenstädter Testamentes anvertraut hatte. Auf sein künstlerisches Schaffen aber begannen diese Ereignisse mehr und mehr eine tiefgehende Wirkung auszuüben. Wenn wir die Werke der ersten Wiener Jahre durchgehen, so können wir beobachten, wie sich Beethovens Stil gerade in jener Zeit, in der der Brief an die unsterbliche Geliebte und das Heiligenstädter Testament niedergeschrieben wurden — also ungefähr um die Jahrhundertwende — zu wandeln beginnt. Die absolute Spielfreudigkeit und das Musikmachen um seiner selbst willen treten mehr und mehr zurück, um einem leidenschaftlichen, oftmals bis ans Tragische streifenden Pathos Platz zu machen, das ab und zu von den Blitzen eines grellen, fast schmerzlichen Humors durchleuchtet wird. Schwere Seelenkämpfe spielen sich in den Kompositionen des Meisters ab, besonders in den lebhaften Sätzen, die von heißem Ringen, aber auch von ungebrochenem Mannesmut und endlichem Sieg zu erzählen wissen. Doch auch die Sehnsucht nach stillem Frieden, wie ihn die innige Vereinigung mit der Natur gewährt, klingt aus den Tönen hervor, und in den herrlichen langsamen Mittelsätzen, die sich in einzelnen Fällen zu gewaltigen Trauermärschen verdüstern, senkt sich der Balsam himmlischen Trostes in die brennende Wunde des schmerzvoll Entsagenden. Kurz, derjenige Stil, den man gewöhnlich (nach Wilhelm von Lenz: Beethoven, eine Kunststudie) als den zweiten oder mittleren Beethovenschen Stil bezeichnet, und der dem heutigen Musikfreunde als der eigentliche Beethovenstil bekannt und geläufig ist, tritt ungefähr mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts in die Erscheinung. Natürlich läßt sich auch hier eine genaue Grenze nicht feststellen, und schon unter den Kompositionen, die der Jahreszahl ihrer Entstehung nach noch zur ersten Periode zu rechnen wären, finden wir Werke wie die Sonate Pathétique oder die Quartette Op. 18, die den völlig reifen Beethovenschen Stil aufweisen. Der Übergang vollzog sich allmählich unter dem Einfluß der Lebensschicksale des Komponisten. Einen glatten und kontinuierlichen Fortschritt nach einer bestimmten Richtung hin können wir wohl in der Beispielsammlung eines Lehrkurses erwarten, niemals aber in der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Werke eines lebendig schaffenden Künstlers; hier folgt auf ein kräftiges Fortschreiten gar oft ein Stillstand oder gar ein Rückwärtsblicken, und erst das Gesamtergebnis einer größeren Anzahl von Arbeiten zeigt uns die Stetigkeit der Bewegung an. So sehen wir wohl, daß mit der Eroica-Symphonie und dem „Fidelio" Beethoven in seiner voll ausgereiften Künstlerschaft — oder, wenn man will, der Beethoven der zweiten oder mittleren Stilperiode — fertig vor uns steht, doch können wir nicht genau

sagen, in dem und dem Jahre fängt diese Periode in des Meisters Schaffen an. Die von Lenz für den Beginn dieser zweiten Periode aufgestellte Jahreszahl 1800 hat, obgleich sie ziemlich willkürlich gewählt ist — sie fällt ja noch vor das Heiligenstädter Testament — und höchstens das mittlere Jahr der Stilwandlung bezeichnen kann, wenigstens den mnemotechnischen Vorzug, daß sie sich dem Gedächtnis leicht einprägt.

In der ersten Schaffensperiode Beethovens treten die Orchesterkompositionen noch hinter den Kammermusikwerken zurück, die in dieser Zeit nicht nur ihrer Zahl, sondern auch ihrer Bedeutung nach überwiegen. Der Grund dieser Erscheinung liegt vor allem in Beethovens Verhältnis zu seinen Wiener Gönnern, die gerade für Kammermusik stets reichliche Verwendung hatten und den jungen Künstler fortwährend zur Komposition solcher Musikstücke anregten, die sich im engeren Kreise und von einer kleinen Künstlerschar aufführen ließen. Auch mag Beethoven einerseits durch seine eigene Vorliebe für das Klavier und andrerseits durch sein eifriges Bestreben, die Natur und Ausdrucksfähigkeit jedes einzelnen Instrumentes auf das gründlichste kennen zu lernen und seine Kräfte, die er später an dem gesamten Instrumentalkörper in so titanenhafter Weise entfalten sollte, vorläufig und wie zur Übung an den einzelnen Organen zu erproben, auf die Komposition von Kammermusikwerken hingewiesen worden sein.

Seine ersten Meisterwerke schuf Beethoven auf dem Gebiete der Klavierkomposition.

Seit den Zeiten Bachs hatte das Saiten-Tasteninstrument, dessen einzelne Abarten wir gewöhnlich unter dem allgemeinen Namen Klavier zusammenfassen, eine vollständige Umgestaltung erfahren. Aus dem Klavicembalo und dem Spinett war das Hammerklavier, das Fortepiano entstanden. Die neuen Namen deuten schon die charakteristischen Unterschiede an. An die Stelle der (durch Rabenfederkiele) gerissenen Saiten des Cembalo und des Spinetts, die dem Spieler keine Möglichkeit gewährten, die Tonstärke durch den Anschlag zu modifizieren, traten die durch kleine, mit Leder (später mit Filz) überzogene Hämmerchen geschlagenen Saiten, die nicht nur einen volleren Ton gaben, sondern durch stärkeren oder schwächeren, härteren oder weicheren Anschlag der Tasten eine mannigfache Nuancierung des Tones durch den Spieler gestatteten. — Erst auf den neuen Hammerklavieren konnte man forte und piano spielen. Die Hammermechanik war im Jahre 1711 von dem Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori (1655—1731) in Florenz erfunden worden. Doch fanden seine Instrumente wenig Verbreitung. Ähnlich erging es dem französischen Instrumentenmacher Marius, der 1716 der Akademie der Wissenschaften eine Hammermechanik vorgelegt hatte, ohne dafür Beachtung zu finden. Beinahe gleichzeitig (1717) wurde diese Mechanik auch in Sachsen erfunden von Christoph Gottlieb Schröter (1699—1782), der seine Erfindung aber auch nicht ausnützen konnte; er erhielt nicht einmal die dem König von Sachsen überreichten Modelle zurück. Doch griff der berühmte Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683—1753) die Erfindung auf und baute 1728 die ersten Hammerklaviere. In den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts war der Sieg der Hammermechanik entschieden. Das Pianoforte verdrängte die alten Klaviere gänzlich, nachdem die Mechanik in England durch John Broadwood (1732—1812; englische Mechanik) und in Deutschland durch Johann Andreas Stein

(1728—1792) in Augsburg, den Erfinder der sogenannten deutschen Mechanik, und dessen Schwiegersohn Johann Andreas Streicher (1761—1833), den Mitschüler Schillers auf der Karlsschule, mit dem er gemeinsam von dort entfloh, in Wien wesentlich verbessert worden war. Das erste Pianoforte in Frankreich baute Sébastien Erard (1752—1831), der Begründer der berühmten Pariser Klavierfabrik, der 1823 die Repetitionsmechanik (double échappement) erfand und dadurch dem Klavier die letzte wichtige Verbesserung zufügte.

Johann Sebastian Bach war, trotzdem er das Silbermannsche Hammerklavier kannte, dem Klavichord und dem Cembalo noch treu geblieben. Bei seinen Nachfolgern aber bürgerte sich das Hammerklavier allmählich ein. Doch dauerte es einige Zeit, bis die neue Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes von den Komponisten ausgenützt wurde. Zwar hatte schon Johann Sebastian Bach in seinem noch für das Klavichord (!) geschriebenen „Wohltemperierten Klavier" ein Werk geschaffen, das erst auf dem Hammerklavier zur vollen Geltung kommen konnte. Dieses Werk stand aber vorläufig noch ganz einzig da in der gesamten Klavierliteratur. Die Komponisten (und auch Bach selbst in seinen anderen Klavierwerken) hielten sich vorwiegend an den (französischen) Klavierstil, der den Kompositionen durch zierliche Ornamente und glänzendes Passagenwerk Charakter und Farbe zu verleihen suchte. Nur ganz allmählich — fast schüchtern — macht sich bei Haydn und Mozart der Einfluß des neuen Instrumentes geltend. Mozarts Sonaten sind schon fürs Hammerklavier (Pianoforte) geschrieben und rechnen mit seinen Fähigkeiten, dennoch klingt aber der alte Klavierstil durch. Von Mozarts Zeitgenossen und direkten Nachfolgern: Wilhelm Häßler (1747—1822), der seine Sonaten teilweise noch für das Klavichord, teilweise aber auch schon für das Pianoforte schrieb, Muzio Clementi (vgl. S. 400) und Johann Nepomuk Hummel (vgl. S. 401) war dann der Klavierstil in der Richtung des brillanten und virtuosen Spiels weitergebildet worden, indem die neuen Fähigkeiten des Instrumentes vorläufig noch mehr im Sinne des alten klaviermäßigen Satzes zur Hervorbringung neuer glänzender Effekte herangezogen wurden.

Beethoven war der erste, der die neue Ausdrucksfähigkeit des Klaviers in neuer Art und voller ausnützte. Während er am Klavier saß und das Instrument zwang, allen Regungen seines Geistes, allen Eingebungen seiner reichen Phantasie zu folgen, erwachte der große Symphoniker in ihm, und je mehr er sich das Instrument untertänig machte, um so mehr wandelte es sich gleichsam zum Orchester. In den Sonaten Haydns und Mozarts spricht noch das Klavier als solches, aus den Sonaten Beethovens aber tönen uns gleichsam die Orchesterinstrumente entgegen; je inniger sich Spieler und Hörer in diese Kompositionen vertiefen, um so deutlicher beginnen sich — trotz des indifferenten, farblosen Klavierklanges — die einzelnen Stimmen zu färben und individuelle Gestalt anzunehmen, so daß wir das Klavier schließlich ganz vergessen und Tongedichte sich vor unserer Phantasie aufbauen, wie sie sonst nur durch Orchestersätze vermittelt werden. Durch diese eigenartige, sozusagen orchestrale Behandlung des Instrumentes ward Beethoven zum Schöpfer eines neuen Klavierstils, der über Weber und Schubert zu Liszt überleitete. Während die eigentlichen Klavierkomponisten (Clementi, Cramer, Chopin) gerade den speziellen Klavierklang betonten, machten sich jene Klaviersymphoniker, an deren Spitze Beethoven steht, die neutrale Klangfarbe des Instrumentes insofern zunutze, als sie diese neutrale Farbe durch den Anschlag zu modifizieren und dadurch an den Klang verschiedener

Instrumente zu erinnern suchten, so daß gleichsam ein ganzes Orchester aus dem Klavier herauszuhören ist, das Klavier ein Orchester im Kleinen darstellt und nun auch als reproduktives Instrument zur künstlerischen Wiedergabe von Musikwerken, die in ihrer Urgestalt einen größeren orchestralen und vokalen Apparat erfordern, geschickt und geeignet erscheint.

Beethoven knüpfte in seinen ersten Klaviersonaten direkt an seine Vorgänger an. Die im Jahre 1795 komponierten und Joseph Haydn gewidmeten drei Sonaten in F moll, A dur und C dur (Op. 2) sind noch ganz im Geiste Haydns und Mozarts gehalten. Doch macht sich bereits der innere geistige Zusammenhang der einzelnen Sätze stärker geltend als bei seinen Vorgängern. Die aus demselben Jahre stammende kleine zweisätzige Sonatine in G moll (Op. 9, Nr. 1) ist unbedeutend. — Einen erheblichen Fortschritt aber zeigt schon die im Jahre 1797 entstandene Es dur-Sonate Op. 7 (der Gräfin Keglevics gewidmet, vgl. S. 320). Welch reiches Leben entfaltet sich in dem ersten Satze (Allegro molto con brio), über dem die von warmem Sonnengold durchflutete Stimmung eines klaren Herbsttages liegt. Der zweite Satz (Largo, con gran espressione) ist der erste in der Reihe der wundervollen Beethovenschen Adagiosätze. In der schönen, trostreichen Hauptmelodie dieses Satzes — wie übrigens auch schon im Hauptmotiv des Allegrosatzes — tritt uns die Wirkung jener eigentümlichen von Beethoven innerhalb des Themas angewandten Pausen, die man sprechende Pausen nennen könnte, außerordentlich plastisch entgegen. Diese Pausen haben den zeitgenössischen Theoretikern und den formalistischen Kritikern viel zu schaffen gemacht, weil sie nicht einsahen, daß sie zum Thema selbst gehören, und daß das innere, sozusagen geistige Melos*) des Tonstückes über diese Pausen hinwegschreitet, die höchstens die einzelnen Töne einer — wenn auch führenden — Melodie scheinbar trennen, aber auch diese Melodie selber ihrem Sinne nach nicht zu zerhacken vermögen. Wie von Seufzern unterbrochen klingt der Gesang dieses Largo aus Nacht und Angst hervor und sinkt wieder in die Dunkelheit zurück. In jähem Entsetzen schreien ein paar grelle Akkorde auf, aber nach einer angstvollen Pause löst sich der Schreck in milde Wehmut. In fast ausgelassener Lustigkeit setzt das Scherzo (Allegro) ein, und nur in dem als Trio eintretenden Minore (Es moll) regt sich ein geheimnisvolles, düsteres Wesen. Das Rondo (Poco allegretto e

*) Unter Melos verstehen wir den gesamten, aus der melodischen und rhythmischen Führung aller Stimmen sich ergebenden Zug eines Tonstückes, nicht etwa die Hauptmelodie sondern jene Gesamtmelodie, die aus der Neben- und Miteinanderführung aller, der Haupt- und der Nebenstimmen, entsteht und sich gleichsam als die geistige Melodie des Tonstückes mehr unserem Gefühl als unserem Verstande einprägt. Den Ausdruck Melodie dagegen brauchen wir immer nur zur Bezeichnung der zeitlichen Tonfolge in einer einzelnen Stimme. Doch ist nicht außer acht zu lassen, daß sich am Aufbau einer solchen einzelnen Stimme (Melodie) in der modernen Instrumentalmusik gelegentlich auch mehrere Organe (Instrumente) gemeinsam oder abwechslungsweise beteiligen können.

grazioso) stellt in seiner milden verschleierten Heiterkeit in wundervoller Weise den Ausgleich der in dem Werke zutage tretenden starken Gegensätze her. Wieder lacht, wenigstens im Hauptthema, der klare Herbsthimmel über uns, und wenn sich auch in dem einen Seitensatze auf einen Augenblick der Sturm erhebt, das mildheitere Hauptthema bleibt Sieger, und mit leisem Murmeln verklingt der liebliche Gesang, wie ein glänzender Falter mit müdem Flügelschlag entschwebt. Die Esdur-Sonate ist das erste jener langen Reihe wundervoller Gedichte in Tönen, die Beethoven der Klavierliteratur geschenkt hat. — Das Jahr 1798 brachte die unter Op. 10 zusammengefaßten Klaviersonaten in Cmoll, Fdur und Ddur, die wieder mehr die heitere Spielfreudigkeit hervorkehren, und unter denen sich besonders die Fdur-Sonate (Nr. 2) durch ihren leichtfließenden graziösen Stil auszeichnet. Als zweiten Satz enthält sie ein menuettartiges Allegretto, dessen sinniges und sinnendes Mittelstück (das der Form nach die Stelle des Trios vertritt) besonders hervorzuheben ist. Der Schlußsatz (Presto) ist eine schnell vorüberschwirrende Tönesflucht, darin das Hauptmotiv in Nachahmungen in toller Jagd durch die Stimmen getrieben wird. Die dritte (Ddur) Sonate nimmt einen etwas höheren Flug, stellt auch an den Spieler schon größere Anforderungen.

Die nächste Sonate, die Beethoven schrieb, ist die berühmte in Cmoll, Op. 13, unter dem Namen Pathétique bekannt. Sie ist neben der Mondscheinsonate wohl die bekannteste und populärste unter allen Beethovenschen Klaviersonaten und wird leider so sehr zu Unterrichtszwecken mißbraucht, daß sich schon bei den Klavierschülern, die dieses Werk oft als die erste größere Sonate des Meisters und meistens viel zu früh, bevor sie die nötige technische und intellektuelle Reife erlangt haben, unter die Finger bekommen, das Gefühl für dieses wunderbare Gedicht in Tönen abstumpft. Es geht der armen Pathétique im Musikunterricht wie den alten und neuen Klassikern in unseren Schulen: unter dem pädagogischen Drill verduften Geist und Poesie. Wenn man ein solches Werk als Fingerübung behandelt, so muß natürlich das Beste davon verloren gehen; und der Schüler, dem solches zugemutet wird, erleidet dadurch eine kaum wieder gutzumachende Schädigung, indem er das Gefühl für das Große und Erhabene, das zu so niedrigen Zwecken herhalten muß, allmählich einbüßt.

Daß Beethoven in der Pathétique ein anderes Reich betrat, als in seinen früheren Sonaten, zeigt schon die ernste Einleitung, die vor dem zweiten Teil und dem Schluß des ersten Satzes, wenigstens in ihrem Kernmotiv, wiederholt wird. In dem nach dem Grave einsetzenden, leidenschaftlich dahinstürmenden ersten Satze (Allegro molto e con brio) zeigt sich jener denkwürdige Dualismus des Gefühlsinhalts, den wir in so vielen Beethovenschen Tonwerken beobachten können, und der an die Goetheschen Verse erinnert:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust:
Die eine will sich von der andern trennen . . .“

Schindler spricht zu Beethoven in einem Konversationshefte aus dem Jahre 1827 bezüglich dieser Sonate von zwei Prinzipen: „es ist schwer, die zwei Prinzipe so nebeneinander erscheinen zu lassen, wie Sie das wünschen, und wie es auch sein muß". Beethoven selbst scheint also — seine Antworten sind im Konversationsheft nicht mit verzeichnet — wie aus Schindlers Fragestellung hervorgeht, von den zwei Prinzipen gesprochen und deren Auseinanderhaltung im Vortrag verlangt zu haben. Diese zwei Prinzipe treten aber nicht etwa (in polyphoner Weise) in zwei Stimmen auf, wir vernehmen nicht eine Art von idealem Zwiegesang, eine Art von Duett, sondern der Komponist schildert mehr wie der Erzähler, der von den widerstreitenden Gefühlen in seiner Brust berichtet. Doch steigert sich — gerade im ersten Satze der Pathétique — die Erzählung oft bis zur dramatischen Lebendigkeit, so daß man fast zwei Personen zu vernehmen meint. Schon im Grave stellten sich der leidenschaftlich flehenden, fast verzweifelnden Bitte des Hauptmotives im fünften und sechsten Takte die düsteren Akkorde des Fortissimo wie eine starre, unbeugsame Abweisung und Verneinung entgegen; und mit dem Eintritt des Allegro stürmt dieses düster verneinende, tyrannische Prinzip in wilder Leidenschaft dahin. Im Seitensatz steigert sich dieser Kampf der Prinzipe fast zum lebendigen Dialog. Barsch und abweisend unterbricht das zornige Baßmotiv immer wieder den flehentlich bittenden und (in der Figur mit den kleinen Pralltrillern) bei allem Leid fast noch unter Tränen lächelnden Gesang der Oberstimme. Aber die rührende Bitte verhallt ungehört. Unerbittlich wie das Schicksal bleibt das hart verneinende Prinzip auch im zweiten Teile des Satzes und richtet sich am Schluß — nachdem das Motiv des Grave nochmals leise angeschlagen und gleichsam in sich zusammengebrochen ist — in seinem Hauptmotiv drohend empor. Die Wiederholung des Grave im Innern des Satzes und kurz vor dem Schlusse beweist, daß diese Einleitung nicht nur einem formalistischen Bedürfnis entsprang (wie die langsamen Einleitungen zu den französischen Ouvertüren, von denen sich, wie wir gesehen haben, diese langsamen Einleitungssätze in Symphonie und Sonate ableiten), sondern daß sie ihrem Sinn nach aufs engste mit dem Ganzen verwoben ist, daß sie inhaltlich einen wichtigen Teil des Satzes bildet. So wußte Beethoven die überkommenen Formen zu beleben und überall seinen tieferen Zwecken dienstbar zu machen. Hat uns der erste Satz einen leidenschaftlichen Kampf vorgeführt, so glättet der zweite (Adagio cantabile) die hochgehenden Wogen des Gefühls durch einen wundervollen trostreichen Gesang. Er kündet von schmerzlichem Entsagen und stiller Ergebung in das Unvermeidliche. Nur im zweiten Seitensatze leuchtet es mit dem Eintritt des hellen E dur auf einen kurzen Augenblick auf, wie ein leises Erinnern an entschwundenes Glück, dann führt die Hauptmelodie das Lied der Resignation still zu Ende. Ein Scherzo oder ein menuettartiger Satz folgt nicht. Ein solcher würde hier keinen Sinn haben; denn für den Ausdruck froher oder nur harmloser Lebenslust ist die ganze Haltung des Tonstückes zu ernst. Auch jener bittere oder ans Phantastische streifende Humor, der den Beethovenschen Scherzosätzen oft eigen ist, kann hier nicht hervorbrechen. Die finstere, drückende Stimmung, die der erste Satz zurückließ, ist schon durch den trostreichen Gesang des Adagio gehoben und ausgeglichen. So kann denn gleich ein rühriger Schlußsatz (Rondo) folgen, der von ungebrochenem Mut und neuer Zuversicht erzählt. Der Tondichter ist aus dem Seelenkampfe neu gestärkt hervorgegangen. Er hat sich in das Unabänderliche gefügt, hat auf ein Glück verzichtet, das ihm unentbehrlich schien, und nun richtet er sich wieder auf; im unablässigen Regen der Kräfte, in rühriger Mannesarbeit, im Schaffen und Gestalten findet er neue Lebensfreudigkeit. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht."

Die Sonate Op. 13 ist dem Fürsten Karl Lichnowsky, der unter Beethovens Gönnern unstreitig den ersten Platz einnimmt, gewidmet. Er sorgte jederzeit in uneigennützigster Weise für Beethoven, der im Jahre 1794 eine Zeitlang gänzlich bei ihm wohnte; später (1800) setzte er ihm einen Gehalt von 800 Gulden aus, bis er eine annehmbare

Stelle gefunden haben würde. Durch die bei dem Fürsten regelmäßig jeden Freitag stattfindenden Kammermusik-Matineen hatte Beethoven reiche Gelegenheit, sich in den Quartettstil einzuleben und gelegentlich auch die Wirkungen eigener Kompositionen zu erproben. Die Ausführenden waren vier junge, aber vortreffliche Künstler: Ignaz Schuppanzigh (1776—1830), Louis Sina (1778—1857), Franz Weiß (1788—1830) und Nikolaus Kraft (1778—1853). Beethoven, der sich durch die ihm im Lichnowskyschen Hause entgegengebrachte Liebe äußerst angenehm berührt fühlte, war dem Fürsten, trotz gelegentlicher Zerwürfnisse und namentlich seiner Gattin Maria Christine (geborene Gräfin Thun) zeitlebens dankbar ergeben. Seinen Dank hat er äußerlich durch Widmungen, die einige seiner schönsten Schöpfungen tragen, ausgedrückt. Es sind außer der bereits genannten Sonate Op. 13 die drei Klaviertrios Op. 7, die Sonate in As dur Op. 26 und die Symphonie in D dur Op. 36.

Es würde uns natürlich zu weit führen, wenn wir alle Tondichtungen des Meisters auch nur in den allgemeinsten Zügen inhaltlich analysieren wollten. Das böte reichlich Stoff zu einem eigenen umfangreichen Werke. Auch ist ja jede, selbst die geistvollste Auslegung eines Musikstückes in Worten immer mehr oder weniger willkürlich und muß es sein; denn sie ist immer mehr oder weniger persönliche Stimmungssache. Mit den hier gegebenen Andeutungen wird auch weniger bezweckt, die betreffenden Tonstücke zu erklären, als vielmehr ihren organischen Aufbau und den inneren Zusammenhang ihrer einzelnen Sätze aufzuzeigen. Denn gerade dieses organische Herauswachsen des Kunstwerkes aus der persönlichen Gemütsstimmung des Künstlers und das beständige Überfließen seiner eigensten Seelenregungen in seinem Werke bilden den hervorragendsten Charakterzug von Beethovens Kunst und gegenüber seinen Vorgängern das Neuartige und im eigentlichsten Sinne Moderne in seinem Schaffen. Dieser Zug prägte sich seit der Niederschrift des Heiligenstädter Testamentes immer schärfer aus. Aber er zeigte sich, wie wir sahen, auch schon vor dieser Zeit, wie denn das schwere Schicksal ihn nicht plötzlich überfiel, sondern langsam und heimtückisch an ihn heranschlich. Schon mit der Pathétique begann der sogenannte erste Stilwechsel in Beethovens Schaffen sich zu vollziehen, der in der Eroica zum Abschluß kam und so die Periode der großen Meisterwerke vorbereitete. — Aber der größere Stil und der tiefere Ernst, wie er sich in der Pathétique äußert, tritt zuerst nur vereinzelt auf. In den aus dem gleichen Jahre (1799) stammenden beiden Sonaten in E dur und G dur (Op. 14, der Baronin Braun zugeeignet) regieren noch leichtere und fröhlichere Geister. Anmutvoll bewegt sich die E dur-Sonate, und die in G dur ist eines der graziösesten Werke, das wir besitzen. Wie zierliche Filigranarbeit erscheint der erste Satz. Im zweiten Satze (Andante) wird das anmutig einfache Liedchen in leichte Variationen aufgelöst, und das den Schluß bildende Scherzo stürmt keck in seinem originellen, fast eigensinnigen Rhythmus dahin. Das Ganze ist ein Meisterwerk feinster durchbrochener Arbeit. Auch in der im Jahre 1800 geschriebenen Sonate in B dur, Op. 22, tritt, besonders in den Ecksätzen, die Spielfreudigkeit stark hervor. Dagegen zeitigte

das Jahr 1801 — das Jahr des Heiligenstädter Testamentes — wieder einige Klaviersonaten, die auch inhaltlich einen höheren Flug nehmen. Von den beiden unter Op. 27 vereinigten Sonaten ist die erste in Esdur (der Fürstin Liechtenstein gewidmet) dadurch merkwürdig, daß sie an die Form der freien Phantasie anklingt. Trotzdem sind die ursprünglichen Sonatensätze noch kenntlich. Dem ersten Satze, der aus zwei miteinander abwechselnden Teilen (Andante und Allegro) besteht, folgt ein scherzoartiger Satz, in dem auch die Stelle des Trios deutlich hervortritt. Darauf erscheint ein Adagio, das alsdann in den Schlußsatz (Allegro vivace) überleitet, aber kurz vor dessen Schluß nochmals in seinem Hauptthema wiederkehrt. Die einzelnen Sätze sind nicht selbständig abgeschlossen und gehen ohne Pause ineinander über, so daß wir also hier schon gewissermaßen ein Vorbild der modernsten einsätzigen, d. h. sich ohne Unterbrechung abspielenden Sonate vor uns haben. — Die zweite (in Cis moll) dieser beiden Sonaten ist unter dem (nicht von Beethoven herrührenden) Namen **Mondscheinsonate** allbekannt und weltberühmt. Bei ihrem Vortrag soll der Spieler — obgleich ihre drei Sätze einheitlicher in sich abgeschlossen sind — gleichfalls zwischen den einzelnen Sätzen keine Pause eintreten lassen, sie soll „wie eine Phantasie“ in einem Zuge dahinströmen.



Ludwig van Beethoven.
Nach einem Holzschnitt
von Julius Schnorr von Carolsfeld.

Auch die Cis moll-Sonate ist ein Beweis dafür, daß Beethoven die Form nicht zersprengte, wie hie und da behauptet worden ist, sondern daß er sie seinen besonderen Zwecken und dem geistigen Inhalt seiner Kompositionen in genialer Weise dienstbar zu machen verstand. Der Cis moll-Sonate fehlt — formell betrachtet — der erste Satz; sie beginnt gleich mit dem Adagio. Die Sonate trägt die Widmung Alla Damigella Contessa Giulietta di Guicciardi, und wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir sie auch inhaltlich mit dem unglücklichen Liebesverhältnis Beethovens zu diesem „zauberischen Mädchen“ in Beziehung bringen. Sie scheint schon in der Entsagungsstimmung geschrieben zu sein. Darum erzählt uns der Tondichter nichts von seinen dieser Entsagung vorangegangenen Seelenkämpfen, nichts von der Geschichte seiner Liebe. Das würde den Inhalt eines wirklichen ersten Satzes gebildet haben. Statt dessen beginnt er gleich mit dem süßwehmütigen Lied entsagender Liebe, dessen leise Klänge wie stille Schwäne über die sanftbewegten Fluten dahinziehen. Der ganze Satz ist wie eine Vision, wie ein unbeschreiblich schönes

Traumbild, ähnlich denen, wie sie uns die Meisterhand Böcklins auf die Leinwand gezaubert hat. Und dieser stille, hehre Traum erzählt uns von dem fast überirdischen Glücke, das der Tondichter in seiner Liebe erhoffte — und was nun dahingeschwunden wie ein Traum. So erfüllt dieser zweite Satz inhaltlich auch gleichzeitig die Aufgabe eines ersten Satzes und führt uns besser in den Seelenzustand des Komponisten und in die Grundstimmung des Werkes ein, als dies ein regulärer erster Satz vermöchte. Unendlich zart setzt nach dem Adagio das Allegretto, ein scherzoartiger Satz ein. Es klingt wie ein flüchtig hingehauchter Abschiedsgruß. Ein flüchtiges Grüßen, scheinbar mit heiterer Miene ausgetauscht, obgleich das Herz blutet. Aber nun, nachdem die Trennung vollzogen, braust im Schlußsatze (Presto agitato), der Sonatenform zeigt, noch einmal der ganze Sturm der Leidenschaft hervor. Der ganze, bis jetzt daniedergehaltene Schmerz wird noch einmal aufgerührt und tobt durch die Saiten. Aber in diesem letzten Kampfe richtet sich auch die ganze Kraft des Tondichters wieder auf, der den weichen und weichlichen Gefühlen seinen Mannesmut entgegensetzt und so, ungebrochen und neugestärkt, aus diesen Prüfungen hervorgeht, bereit, dem Schicksal und seinen Schlägen auch ferner zu trotzen.

Das Jahr 1801 brachte ferner die As dur-Sonate (Op. 26) mit dem berühmten Trauermarsch (Marcia funebre sulla morte d'un Eroe), der in fast allzuschwerer Tragik zwischen den anderen Sätzen (Andante con variazione, Scherzo und Allegro) steht, und die lebensfrohe D dur-Sonate (Op. 28; dem k. k. Hofrat von Sonnenfels, einem um die Förderung der Wissenschaften außerordentlich verdienten Manne, gewidmet), der man wohl um der liegenden Bässe willen den Namen Pastoralsonate beigelegt hat. Wir können sie hier nur kurz erwähnen, ebenso wie die im Jahre 1802 komponierten drei Sonaten, die zusammen Op. 31 bilden. Die erste (G dur) dieser drei zeichnet sich durch ihren spielfreudigen und keck rhythmisierten ersten Satz und ein weit ausgesponnenes, fast symphonisch gedachtes Adagio aus. In der zweiten (D moll, Sturmsonate genannt) treten wieder die zwei Prinzipe in Aktion. Im ersten Satze nehmen sie fast die Gestalt einer dramatischen Szene an, sie bewirken wiederholten Tempowechsel (Largo, Allegro, Adagio, Largo, Allegro usw.) und zwingen den Komponisten, an der Stelle der höchsten dramatischen Steigerung sogar zum Rezitativ zu greifen. In der dritten Sonate (Es dur) herrscht frohester Humor, der manchmal fast an Ausgelassenheit streift.

In diese Periode fallen auch die drei teilweise schon erwähnten **Klavierkonzerte**, das erste in C dur, Op. 15 (der Gräfin Keglevics gewidmet), aus dem Jahre 1798; das zweite in B dur, Op. 19, aus dem Jahre 1794, und das dritte in C moll, Op. 37, aus dem Jahre 1800. — Von kleineren Klaviersachen sind außer den Bagatellen (Op. 33) die sechs Varianten Op. 34 zu erwähnen, in denen Beethoven, dem bisherigen Brauch zuwider, jede Variation in eine andere Tonart versetzt und das Thema auch rhythmisch mehrfach umgestaltet (zu einem Menuett, einem Trauermarsch usw.), und schließlich die Variationen Op. 35 über ein Thema aus seinem Ballett Prometheus, das Beethoven so wert gewesen zu sein scheint, daß er es einmal als Kontertanz und schließlich gar im Schlußsatz der Sinfonia eroica verwendet hat.

In den meisten zwischen 1798 und 1803 entstandenen Violinsonaten ist von dem Stilwechsel, der sich in den Klaviersonaten Beethovens schon stark ankündigt, noch wenig zu merken. Die drei Salieri gewidmeten Sonaten Op. 12 und ebenso die beiden in A moll (Op. 23) und F dur (Op. 24) und die drei unter Op. 30 vereinigten Sonaten (dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmet) tragen im allgemeinen einen munteren, liebenswürdigen Charakter, auch an mannigfachen reizvollen und innigen Zügen fehlt es ihnen nicht. Einen höheren Flug nimmt erst die sogenannte Kreutzer-Sonate in A dur, Op. 47 (1803). Sie war ursprünglich für den Mulatten Bridgetower, einen reichbegabten englischen Virtuosen, geschrieben, wurde aber später, da er sich mit dem Mulatten „wegen eines Mädchens" entzweit hatte und von diesem in Unfrieden geschieden war, dem berühmten Geiger Rudolf Kreutzer zugeeignet. Beethoven überschrieb sie Sonata [mulaticca] per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come d'un concerto. Sie bildet ein Zwiegespräch, in welchem jedes der beiden Instrumente seine Natur möglichst reich zu entfalten sucht. Wir begreifen schwer, daß die zeitgenössische Kritik an diesem schönen und heute allgemein geschätzten Werke so manches auszusetzen hatte. So findet der Kritiker der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1805), „daß Beethoven sich seit einiger Zeit nun einmal kapriziere, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein wie andere Leute". Er nennt das erste Presto effektvoll und das Andante originell und schön; die Variationen aber findet er „höchst wunderlich", und von dem heiteren und kühnen zweiten Presto (dem Schlußsatze) meint er, es sei dies „der bizarrste Satz, in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen kann und mag". Wir werden noch auf mehr solche, ja auf noch schlimmere Urteile stoßen; denn je mehr sich Beethovens eigenster Stil entwickelte, je deutlicher sich seine Persönlichkeit in seinen Werken auszuprägen begann, um so weniger wurde er von den Gelehrten seiner Zeit verstanden. — Die beiden bereits erwähnten, schon im Jahre 1796 in Berlin komponierten Sonaten für Klavier und Violoncello in F dur und G moll (Op. 5) bewegen sich noch im Geiste der älteren Zeit. Die eigenartige Sonate für Klavier und Waldhorn (Op. 17, ebenfalls der Baronin Braun zugeeignet) komponierte Beethoven im Jahre 1803 für den Hornvirtuosen Stich (Punto), der seinerzeit als Leibeigener des Fürsten Esterhazy entflohen war. Sie sollte dem als Virtuosen aus Italien zurückgekehrten Künstler zur Erlangung seiner Freilassung verhelfen.

Von Kammermusikwerken für mehrere Instrumente fallen in die Jahre des Jugendstils: das Quintett Op. 4 für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello (1795); das Quintett Op. 16 für Hoboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier in Es dur (1797); ein Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier, Op. 11, in B dur (1798); drei Trios für Violine, Viola und Violoncello, Op. 9, in G dur, D dur und C moll (1798); und das

Quintett Op. 29 für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello in Cdur aus dem Jahre 1801. Vor allem aber ragen aus diesen Arbeiten die ersten sechs Streichquartette (Op. 18, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet) und das Septett (Op. 20) hervor. — Beethoven soll die erste Anregung zur Quartettkomposition im Jahre 1795 im Hause des Fürsten Lichnowsky durch den Grafen Apponyi erhalten haben, der, um den jungen Künstler auch für diesen Kunstzweig zu gewinnen, ein Quartett bei ihm bestellte. Dieser Auftrag wurde zwar nicht direkt ausgeführt — statt des Quartetts entstand erst ein Trio und dann ein Quintett — aber Beethoven begann sich mit dem Gedanken allmählich vertraut zu machen, und nach seiner Art ging er nur langsam und mit großer Vorsicht an die neue Aufgabe heran. Um sich gründlich darauf vorzubereiten, nahm er sogar noch einmal Violinunterricht (bei Krumpholz; vgl. S. 364) und versenkte sich nicht nur eifrig in die Quartette Haydns und Mozarts, sondern auch in diejenigen von Emanuel Alois Förster (1757—1823), die im Jahre 1799 erschienen und gewissermaßen als Zwischenstufe zwischen den Quartetten Beethovens und denen seiner Vorgänger gelten können. Beethoven ging denn auch schon in seinen ersten Quartetten über seine Vorbilder hinaus. „Das Klavier ist," wie Marx sehr hübsch sagt, „die Rennbahn der Phantasie, Vertrauter der einsamen, tiefsten Gedanken. Das Quartett ist die sinnige Erörterung im trauten, engen Kreise, Austausch jener feinen Gedanken und Empfindungen, die nicht auf den lauten Markt gehören, sondern nur vom Freunde zum einverstandenen Freunde gehen." Diesen Gedankenaustausch im Freundeskreise hatte Haydn in seinen Quartetten als eine leichte, geistreiche Konversation aufgefaßt, heiter, liebenswürdig, verbindlich, wie sich die gute Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts zu unterhalten pflegte. Auch in Mozarts Quartetten finden wir noch diese heitere Liebenswürdigkeit und das Spiel mit zierlichen Formen; aber der jüngere Meister ist ernster in seiner Grundstimmung, und es tauchen schon leidenschaftliche Wallungen auf, wenn sie sich auch meistens in schwärmerische Gefühle auflösen, bevor es zu ernsteren Konflikten kommt. Bei Mozart spricht sich das überreiche Herz in Tönen aus. Bei Beethoven weitet sich der Gedankengehalt. Schon seine ersten Quartette tragen den Stempel seiner eigensten Individualität. Zwar ist das kunstvolle Tönespiel nicht ausgeschlossen. Es regt sich fast überreich im ersten Satze des Quartetts Nr. 1 in Fdur (der Reihenfolge der Komposition nach soll es das dritte sein), aber schon der zweite Satz desselben Quartetts (Adagio affettuoso ed appassionato) bringt eine jener weit ausgesponnenen echt Beethovenschen Melodien. Beethoven gibt auch hier schon Charakterbilder, wie im letzten Satze des sechsten Quartetts in Bdur, wo der tränenreiche, La Malinconia (Melancholie) überschriebene erste Teil von einem munteren, ländlerartigen Allegretto quasi Allegro abgelöst wird, das mit einem unbändigen Prestissimo schließt. Das im Jahre 1800 geschriebene wundervolle Septett, Op. 20, für

Violine, Viola, Horn, Klarinette, Fagott, Violoncello und Kontrabaß (der Kaiserin Maria Theresia, einer guten Klavierspielerin und ebenso trefflichen Sängerin, gewidmet), ist dem weiteren Publikum mehr durch den vierhändigen Klavierauszug als in seiner Originalgestalt bekannt geworden, da in gewöhnlichen Kammermusikabenden die Besetzung nicht immer leicht aufzubringen ist, unsere Massenkonzerte aber solche Tonstücke, die doch gerade zwischen den vollbesetzten Orchesterwerken einen angenehmen Ruhepunkt bilden könnten, nicht oder nur ausnahmsweise in ihre Programme aufzunehmen pflegen, in der Meinung, daß das Publikum nur an recht dick instrumentierten Stücken Gefallen finde. Wer das Septett aber jemals in seiner Originalfassung gehört hat, der wird sich an dem wunderbaren Klangreiz erfreut haben, von dem der Klavierauszug nur eine schwache Vorstellung geben kann, und er wird die Kunst des Meisters bewundern, der die Farben so wundervoll mischte und jedes Instrument sich so natürlich aussprechen, so behaglich ausleben ließ.

Beethovens Schaffen wurzelte vor allem in der Instrumentalmusik; dennoch fühlte er sich bei der tiefen poetischen Anlage seines Wesens immer wieder zum Gesange hingezogen, und er umfaßte das rein lyrische Lied wie die dramatische Szene mit gleicher Wärme. Wenn er verhältnismäßig wenig vokale Musik geschrieben hat, so lag das zum großen Teil daran, daß er selbst zu viel Poet war und deshalb der Anregung durch dichterische Texte nur selten bedurfte. Und wenn ihn ein poetischer Gedanke zum musikalischen Schaffen anfeuerte, so konnte ihn ein Text als solcher an der Ausgestaltung seiner eigenen Ideen oft mehr hindern als fördern; er streifte daher die Schranke des Wortes ab und ließ die Instrumente seine erhabensten Gedanken wortlos und in voller Freiheit aussprechen. Auch konnten sich naturgemäß immer nur wenige Texte finden, die eine so eigenartige und so scharf in sich selber abgegrenzte künstlerische Persönlichkeit direkt zur Komposition reizten; denn je besser und gehaltvoller ein Text ist, um so schärfer kommt in ihm auch die Persönlichkeit seines Schöpfers, des Dichters, zum Ausdruck, und zwei wirklich originelle Charaktere werden schwerer gemeinsame Berührungspunkte in ihrem Wesen finden als zwei Dutzendmenschen. Dutzendtexte zu komponieren war aber natürlich Beethovens Sache nicht. Wenn der Meister aber einmal — sei es aus persönlicher seelischer Anteilnahme, sei es durch einen äußeren Zufall, einen unmittelbaren Auftrag und dergl. veranlaßt — einen Text zu komponieren unternahm, so versenkte er sich mit seinem ganzen Fühlen und Denken in seine Aufgabe und ließ den Text, indem er scheinbar nur das Dichterwort seinem innersten Sinne nach auslegte, in lichterem, geistigerem Gewande aufs neue erstehen. Aber ein instrumentaler Zug haftete allen seinen Gesangskompositionen an. In dem Bestreben, den Gedanken des Textes möglichst allseitig und ganz in seiner eigensten Art und Weise, d. h. rein durch den Ton — nicht durch Wort und Ton — auszusprechen, griff er zu Textwiederholungen und behandelte die

Singstimmen fast wie Orchesterinstrumente. Das zeigt sich recht deutlich in der 1796 in Prag komponierten großen Szene „Ah! perfido, spergiuro!“ (Op. 65), einem ungemein breit angelegten und weit ausgesponnenen Tonstücke, in dem die Singstimme zwar bequem und durchaus gesangmäßig geführt ist, die allzubreite Anlage der einzelnen Sätze aber mit ihren endlosen Textwiederholungen den Instrumentalisten verraten. Die ganze Komposition ist im Geiste Mozarts gehalten. Die dramatische Situation ist prächtig erfaßt, die Rezitative sind ausdrucksvoll und die einzelnen Sätze von hohem Reiz. — Im selben Jahre (1796) entstand auch die Adelaïde (Op. 46). Hier tritt uns Beethoven schon viel persönlicher entgegen. Er hat das kleine, anspruchslose Gedicht von Matthisson zu einer musikalischen Szene, zu einer Art gesungener Phantasie ausgebaut, zu der das Dichterwort wohl die Anregung gab, die aber weit über dieses hinausgewachsen und Beethovens eigenste Schöpfung ist. Matthisson hatte recht, wenn er bezüglich der verschiedenen Komponisten, die seine Adelaïde in Musik gesetzt hatten, die Bemerkung machte: „keiner aber stellte, nach meiner innigsten Überzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der genialische Ludwig van Beethoven zu Wien“. — Besondere Erwähnung verdienen auch die im Jahre 1803 erschienenen Sechs geistlichen Lieder von Gellert (Op. 48), die zu Beethovens schönsten Schöpfungen gehören. Sie sind in einfacher, schlichter Andacht gesungen und aus dem Geiste einer freien, von jedem kirchlichen oder konfessionellen Dogmatismus losgelösten Frömmigkeit heraus geboren. Die Stimmung der einzelnen Gedichte ist mit den einfachsten Mitteln vortrefflich wiedergegeben. Die scheinbar so leichte Klavierbegleitung bildet einen prächtigen Hintergrund zu der Singstimme. Auch in diesem bescheidenen Rahmen zeigt sich der große instrumentale Tondichter. Bald klingt es aus den Begleitungsakkorden wie Orgelklang („Bitten“), bald wie feierlicher Posaunenton („Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“), bald künden sie die Schauer des Todes („Meine Lebenszeit verstreicht“), bald ersetzen sie ein ganzes Orchester, wie in der wunderbar figurierten Begleitung zum zweiten Teil des Bußliedes.

Die Vokalkompositionen dieser Periode mag das von F. X. Huber gedichtete Oratorium Christus am Ölberg (Op. 85) abschließen, das in der Hauptsache im Sommer des Jahres 1801 komponiert, in den folgenden Jahren aber noch mannigfach gefeilt und geändert wurde. Die erste Aufführung fand am 5. April 1803 statt. Im Druck erschienen ist es erst 1811.

Dem Inhalt nach stellt das Oratorium eine Szene aus der Passion dar: das Gebet Christi in Gethsemane und seine Gefangennahme; es wurde deshalb neben Grauns Tod Jesu vielfach als Passionsmusik und in den Karfreitagsgottesdiensten aufgeführt, bis es, wie die meisten derartigen Kompositionen, durch Bachs wiedererweckte Matthäuspassion verdrängt wurde. Das Oratorium gehört nicht zu Beethovens besten Arbeiten; der Meister selbst soll in seinen späteren Jahren nicht gerade stolz auf diese Schöpfung gewesen sein. Doch enthält es immerhin einige bedeutsame Stellen: die düster klagende Instrumentaleinleitung, das schöne Adagio Christi: „So ruhe denn mit ganzer Schwere auf mir, mein

Vater, dein Gericht" und einiges aus den Engelchören, wie die Verwünschung der Bösen, die Christi Blut entehren usw. Der Hauptfehler liegt an der Dichtung, die den in den Evangelien so ergreifend einfach geschilderten Vorgang in ein hohles, süßliches Phrasentum auflöst und theatralisch aufbauscht. Besonders der zweite Teil ist ganz und gar opernhaft gehalten. Die Zeit der großen kirchlichen Oratorien war vorbei. Die Revolutionszeit, deren Kind Beethoven war, konnte die Leidensgeschichte Christi nicht mit der gleichen innigen und unmittelbaren Anteilnahme erfassen, wie die Zeit eines Bach. Beethoven war seinem innersten Empfinden nach tief religiös, aber er war nicht gläubig im Sinne einer Kirche oder eines Dogmas. So hielt er sich einfach an den ihm vorliegenden Text und schuf musikalisch effektvolle Sätze, wo dieser ihm Gelegenheit dazu bot.

Auch mit der Bühne war Beethoven bereits in Verbindung getreten; er hatte die Musik zu Viganos Ballett Gli uomini di Prometeo (Die Geschöpfe des Prometheus) geschrieben, das am 28. März 1801 im Hofburgtheater zum ersten Male aufgeführt wurde. Die Musik ist, dem Charakter des Balletts angemessen, leicht und gefällig; denn das Ballett selber war trotz des hochbedeutsamen antiken Stoffes, den es behandelt, nicht etwa ein tiefsymbolisches Tanzpoem im modernsten Sinne, sondern ein leeres allegorisches Spiel, worin Götter und Menschen wie Marionetten tanzten. Das Ballett verschwand bald von der Bühne. Von der Prometheusmusik ist die Ouvertüre am bekanntesten, die noch heute, ihrer Leichtigkeit wegen, oft und gern gespielt wird.

In die erste Schaffensperiode Beethovens fallen auch seine ersten Symphonien. Eine Jugendsymphonie (C dur) ist 1910 von Prof. Stein in Jena im Notenarchiv der Akademischen Konzerte entdeckt worden. Sie enthält u. a. Anklänge an das F Dur-Quartett und die C Dur-Symphonie, die Beethoven 1801 bei Hofmeister in Leipzig im Druck erscheinen ließ, nachdem sie im Jahre zuvor, am 2. April 1800, gleichzeitig mit dem Septett in einem von dem Komponisten veranstalteten Konzerte zum ersten Male aufgeführt worden war. Wenn wir diese Symphonie (Op. 21) mit den späteren Symphonien des Meisters vergleichen, so erscheint sie uns in jeder Beziehung recht klein und bescheiden. Aber durch solche Vergleiche mit dem Außerordentlichen und Vollkommensten darf man sich die Freude am Schönen nicht stören. Beethoven ist, wie immer, an diese neue Aufgabe mit großer Vorsicht und fast mit zaghafter Scheu herangetreten. Lange und langsam ließ er das Werk in seinem Geiste ausreifen; denn in den Skizzenbüchern, jenen schmalen, blauen Heftchen, die er überall mit sich führte, und von denen uns eine große Zahl erhalten geblieben sind, finden sich Entwürfe und Vorstudien zur ersten Symphonie schon aus den Jahren, als der Meister noch Albrechtsbergers Schüler war.

Beethoven knüpft auch in diesem Werke direkt an seine Vorgänger an. Der erste Satz (Allegro con brio), der nach einem originell mit dem Septimenakkord der Unterdominante beginnenden kurzen einleitenden Adagio einsetzt, erinnert in seinem Hauptthema geradezu an Mozarts C dur(Jupiter-)Symphonie. Nur macht sich schon in diesem ersten Beethovenschen Symphoniesatze größere Geschlossenheit im thematischen Aufbau und ein Zug starker männlicher Energie geltend, den wir bei dem weichherzigen und stets

jugendlich schwärmenden Salzburger Meister vergeblich suchen würden. Der zweite Satz (Andante cantabile con moto) mit seinem schönen, fugenartig mit der zweiten Violine, der sich allmählich alle Orchesterinstrumente zugesellen, einsetzenden Hauptthema erinnert in manchen Wendungen mehr an Haydn. Den dritten Satz (Allegro molto e vivace) hat Beethoven noch als Menuetto bezeichnet. In Wirklichkeit ist der ursprüngliche Charakter des alten Tanzes, wozu auch das feurig dahinstürmende Tempo nicht passen würde, bereits aufgegeben. Wir haben hier eigentlich schon ein echtes Beethovensches Scherzo vor uns. In diesem Satze geht Beethoven am weitesten über seine Vorbilder hinaus, hier zeigt er sich am originellsten. Besonders die ruhenden Harmonien der Bläser im Mittelsatze — wir sind ähnlichen Trios schon in den Sonaten (z. B. Op. 10, Nr. 2) begegnet — sind echt Beethovenisch. Der letzte Satz (Allegro molto e vivace) ergeht sich nach einem kurzen einleitenden Adagio in einem liebenswürdig munteren Tönespiel, ähnlich den Schlußsätzen in den Haydnschen Symphonien. — Die erste Symphonie wurde vom Publikum gut aufgenommen. Sie war gleich nach ihrem Erscheinen im Leipziger Gewandhaus aufgeführt worden, und der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung bezeichnete sie als „geistreich, kräftig und originell". Doch erschien sie ihm auch schwierig und „mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattet". So feinfühlig reagieren die Ewig-Gestrigen gegen jeden Fortschritt!

Die erste Symphonie ist dem Freiherrn van Swieten zugeeignet. Van Swieten war die Seele einer Vereinigung vornehmer Herren, die sich die Aufführung von Oratorienwerken zur Aufgabe machte. Er hatte Mozart zur Bearbeitung Händelscher Oratorien veranlaßt und Haydn zur Komposition seiner Schöpfung und seiner Jahreszeiten ermuntert. Van Swieten war ein großer Verehrer von Bach und Händel, und er ließ Beethoven, der viel in seinem Hause verkehrte, oftmals abends erst „spät fort, weil dieser" — wie Schindler berichtet — „sich bequemen mußte, noch eine Anzahl Fugen von Bach zum Abendsegen vorzutragen".

In seiner zweiten Symphonie (D dur, Op. 36) tat Beethoven wiederum einen gewaltigen Schritt vorwärts. Sie entstand zwei Jahre nach der ersten und wurde von Beethoven Anfang 1803 in einem eigenen Konzerte im Theater an der Wien, an dem er damals engagiert war, zusammen mit dem Oratorium „Christus am Ölberg" und dem C moll-Klavierkonzert zum ersten Male aufgeführt. Auch die zweite Symphonie bewegt sich inhaltlich noch in demselben Ideenkreise wie die erste. Sie will, wie die besten Symphonien Haydns und Mozarts, nichts weiter darstellen als ein festlich gestimmtes, heiteres Tönespiel. Noch f hlen jene tiefen persönlichen und mit Gemütsstimmung und Lebensschicksalen des Komponisten aufs innigste zusammenhängenden Züge, wie sie die späteren Werke des großen Meisters aufweisen. Ja, wenn wir bedenken, daß dieses ganz in Schönheit und heitere Lebensfreude getauchte Werk in den Jahren 1801—1803 entstand, also gerade in jener Zeit der Niederschrift des Heiligenstädter Testaments, wo Beethoven unter dem schwersten seelischen Drucke stand und der Verzweiflung nahe war, so müssen wir die Kraft und Charakterstärke des Meisters bewundern, der sich so vollkommen beherrschen, sich so aus seinem Leid in die Kunst flüchten konnte, um hier gleichsam in einer höheren Welt alle Erdensorgen von sich abzustreifen. Eben weil Beethoven in seine Kunst flüchtete, weil er, was ihn quälte, hinter sich lassen wollte, zeigt diese Symphonie auch noch wenig individuellen Charakter.

Dennoch haben Beethovens Lebensschicksale auch in diesem Werke ihre Spuren hinterlassen, wenn sie hier auch weniger offen zutage treten als in anderen Werken. Man spürt bei aller sonnigen Heiterkeit, daß der Komponist in den zwischen der ersten und zweiten Symphonie liegenden Jahren geistig gewachsen ist. Dieses geistige Wachstum äußert sich in einer reicheren Ausgestaltung der musikalischen Gedanken und in der dadurch bedingten, über die Grenzen der bisherigen Symphonien hinausgehenden erweiterten Form der Sätze. Beethoven zeigt sich nun schon als vollendeter Meister in der stets neuen Umwandlung der Themen und Motive und in der Kunst, selbst die kleinsten und scheinbar unbedeutendsten Nebenmotive zu überraschender Wirkung heranzuziehen. In voller Majestät breiten sich schon hier die Schlußanhänge seiner Sätze aus, die gleichsam den ganzen Inhalt des Vorangegangenen nochmals zusammenfassen und krönen. Die zweite Symphonie wird durch einen ziemlich umfangreichen Einleitungssatz (Adagio molto) eröffnet, dessen wundervoll geführte Melodie in ihren einzelnen Motiven mit dem darauffolgenden ersten Satze in innigem Zusammenhange steht. Dieser (Allegro con brio) bietet in seinem heimlich flüsternd aus der Tiefe hervordringenden ersten Thema mit dem charakteristischen und im Tongewebe des ganzen Satzes so mannigfach motivisch verwandten Doppelschlag, sowie in seinem triumphierend emporsteigenden zweiten Thema ein Bild reichsten Lebens und schließt jubelnd mit einer weit ausgesponnenen, überaus glänzenden Coda. Der zweite Satz (Larghetto) ist eines der herrlichsten Meisterwerke der gesamten Instrumentalmusik. Er hebt mit einem geradezu himmlischen Gesang der Streicher an, der von den Holzbläsern wiederholt wird. Dann führen die Geigen den sehnsüchtigen Gesang fort, wieder antworten die Bläser unter zarter Begleitung des Streichorchesters, und nun erhebt sich ein wundervolles Zwiegespräch der Bläser und Saiten, das zum eigentlichen Seitensatze überleitet, dessen trostreiche Melodie sich in Variationen wie in eitel Duft auflöst. Aus einem kleinsten Motivteilchen wird dann ein neues Zwiegespräch zwischen Saiten und Holzbläsern gestaltet. Gegenbewegung und rhythmische Verschiebung wogen durcheinander und drängen sich, bis sich, mit einem schalkhaftem Lächeln auf den Lippen, graziös einherschreitend ein neues Motiv enthüllt, das eigentlich nur eine Art Anhang bildet und doch die Sonnenstrahlen seines goldigen Humors über den ganzen Satz ergießt. Doch die Szene verdüstert sich (Durchführungsteil). Das Motiv des ersten Themas erscheint in der Molltonart (A moll), dann erklingen ängstliche leise Rufe, die einander in der Höhe und Tiefe des Orchesters antworten, während die Harmonie der Begleitung wie erstarrt stehen bleibt. Aber mit einer Wendung nach F dur löst sich der Bann. Das vorher so ängstliche Motiv nimmt eine trotzige männliche Färbung an und erklingt in höchster Kraft. Mit aller Energie wird der Kampf geführt, bis sich der Himmel wieder klärt und das erste Thema in seiner reinen Schönheit wieder erscheint; mit der Reprise zieht der Inhalt des ersten Teiles nochmals in reichster orchestraler Ausstattung an uns vorbei. Doch wer vermöchte es, ein solches Gedicht in Tönen mit Worten wiederzugeben! Ein geistsprühendes, echt Beethovensches Scherzo folgt, worin die tollste Laune ihr fröhliches Spiel treibt — fast jeder Takt ist anders instrumentiert, und die dynamischen Gegensätze platzen in drolligster Weise aufeinander. Ein ungemein lebendiges Finale, in dem sich Haydnscher Übermut (erstes Thema) mit Mozartscher Kantabilität (zweites Thema) mischt, in dessen Durchführungsteil und Koda sich aber wiederum der neue Geist Beethovens offenbart, beschließt das schöne Werk.

Daß Beethoven mit seiner zweiten Symphonie eine höhere Stufe erreicht hatte als mit der ersten, geht auch aus den Tageskritiken hervor, die sich diesem Werke gegenüber kühler und ablehnender verhielten als gegen die erste Symphonie. Doch der eigentliche künstlerische Kampf Beethovens sollte erst beginnen.

Drittes Kapitel

Die Jahre der Meisterschaft

Nicht im willkürlichen Bruch mit der Vergangenheit — der beim kulturellen Vormarsch gerade so gefährlich ist wie das Zerreißen der rückwärtigen Verbindungslinien mit der Operationsbasis im strategischen — sondern in der organischen Fortbildung und der zeitgemäßen Weiterentwicklung der überlieferten Gedanken und Formen beruht der wahre Fortschritt. Langsam dehnt der neue Ideengehalt die alten Formen aus und wandelt sie allmählich zu neuen Gebilden um, so daß man niemals, weder in der gesamten Kunstentwicklung noch im Schaffen eines einzelnen Künstlers, genau den Grenzpunkt zweier Perioden bestimmen kann und etwa sagen: hier ist das Alte zu Ende, und gerade da beginnt das Neue. Die Übergänge sind stets gleitend, und Altes und Neues fließen unmerklich ineinander. Aber wenn wir so der allmählichen Entwicklung folgen, dann stoßen wir plötzlich auf ein Werk, das uns, obgleich es sich ebenso unmittelbar an seine Vorgänger anschließt wie alle übrigen, Halt zu machen und Umschau zu halten zwingt. Und da sehen wir nun, daß alles ganz anders geworden, daß das Neue zur vollen Herrschaft gelangt ist, daß von da an die alte Kunst mit der alten Zeit der Vergangenheit angehört. Ein in diesem Sinne epochemachendes Werk ist Beethovens im Jahre 1804 vollendete dritte Symphonie in Es dur (Op. 55), die wir unter dem Namen Sinfonia Eroica kennen. Sie steht da wie ein monumentales Eingangstor zur Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Denn das, was das eigentlich neue und eigenartige Element dieser Symphonie ausmacht, jener stark ausgesprochene Individualismus, der das Kunstwerk nicht nur als ein objektives Spiegelbild des Lebens, sondern als ein Sprachrohr und Verkünder der persönlichsten Gefühle des Komponisten und dadurch mittelbar als ein Abbild der Zeitstimmung und sogar der Zeitereignisse erscheinen läßt, bildet tatsächlich den Grundcharakter der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Unter dem Einfluß dieses Individualismus lernte die Instrumentalmusik sprechen.

Besonders ist der in der „Eroica“ zutage tretende Einfluß der Zeitereignisse bedeutungsvoll. Etwas Ähnliches hatte sich in früheren Zeiten in der

musikalischen Kunst noch nicht bemerkbar machen können, weil die Musik, die jüngste unter den Künsten, noch viel zu viel mit dem Ausbau ihrer Technik und ihrer Kunstformen zu tun hatte, als daß sie ihre Blicke nach außen auf das bewegte Leben und die Geschicke der Welt hätte richten können. Nun war ihr formeller und technischer Ausbau vollendet und die Musik fähig geworden, alles, was das Menschenherz bewegt, alle Höhen und Tiefen des Daseins auszudrücken: sie harrte des Dichters, der sich ihrer als Sprache bedienen könnte. Darum gewannen mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts auch die literarischen und philosophischen Strömungen erhöhten Einfluß auf die Musik. Diese hörte auf, nichts weiter als das mehr oder weniger verschwommene Abbild heiterer oder trüber Stimmungen zu sein; sie wollte bestimmtere Gefühle ausdrücken, mehr und mehr klare Gedanken erwecken und so in Wahrheit teilnehmen an den großen Kämpfen der Zeit. Durch diese innige Vereinigung mit dem Gedankenprinzip verliert die Musik ihre kindliche Unschuld, ihre Jungfräulichkeit; aber sie gewinnt dadurch unendlich an Ausdrucksfähigkeit und geistiger Tiefe, wird dadurch erst zur Kunst im modernen Sinne. Die Tendenz nach dem Gedankeninhalt — nach der Programmusik, um es gerade heraus zu sagen — ist der hervorstechende Charakterzug der Musik des neunzehnten Jahrhunderts, das läßt sich nicht hinwegleugnen und durch keine noch so schöne Theorie vertuschen. Wir haben uns aber darüber nicht zu grämen und brauchen deshalb auch noch lange nicht den Untergang unserer Kunst zu prophezeien, wie gewisse Kritiker tun, die über Mozart noch nicht hinausgekommen sind und Beethovens Namen wohl im Munde führen, den Meister aber seinem inneren Wesen nach noch nicht verstanden haben. Wir müssen uns einfach sagen: die Musik ist im neunzehnten Jahrhundert mannbar geworden, und wenn sich infolgedessen die Schönheitslinien im Antlitz der Göttin auch etwas verschoben haben mögen, was liegt daran? Es leuchtet uns darum nur ernster, größer und in seinem durchgeistigten Ausdruck auch schöner entgegen. Die vom Zeitgeist befruchtete Musik steht in strotzender Kraft und Lebensfülle blühend und stark vor uns, während die Werke derjenigen Komponisten, die noch in unseren Tagen die Reinheit der Mozartschen Formen bewahren wollen, vielfach altjüngferlich, welk und vertrocknet erscheinen, wenn sie sich auch noch so jugendlich zu gebärden suchen.

Langsam und beinahe unmerklich hatte sich diese Umwandlung vollzogen. Schon in den letzten Werken Mozarts klingen Zeitstimmung und persönliche Eindrücke des Komponisten leise an; in den Sonaten Beethovens gewinnt der neue Inhalt mehr und mehr Gestalt, und nun enthüllt er sich in der „Eroica“ plötzlich in seiner ganzen Größe und Erhabenheit. Aus der Heldensymphonie redet zum ersten Male der Geist der neuen Zeit in weithin vernehmlicher Sprache.

Der enge Zusammenhang der Eroica mit den Zeitereignissen erweist sich klar dadurch, daß der Held, der durch dieses Werk ursprünglich verherrlicht werden sollte, kein anderer ist als Napoleon Buonaparte. Beethoven, der seiner Gesinnung nach durchaus Republikaner war, hatte das Emporsteigen dieses glänzenden Gestirns mit größtem Interesse verfolgt. Er hatte im Geiste den jugendlichen General auf seinen Siegeszügen begleitet. Er fühlte sich von dieser Kraftnatur angezogen, ihr gewissermaßen innerlich verwandt. Lautet doch sein Wahlspruch: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige." Dazu kam die ganze antikisierende Richtung der Zeit, die sich bis in die Wohnungseinrichtungen, den Stil der Geräte und den Schnitt der Kleider und Frisuren hinein verfolgen läßt. Auch Beethoven machte, wie die gesamte damalige Jugend, diese Mode mit. Auf dem Bildnis von Mähler aus dem Jahre 1805 erblicken wir ihn mit kurz à la Titus verschnittenem Haar und hoher Halsbinde in merkwürdig geschwungener Haltung, einen Mantel über die Knie drapiert und mit der Linken ein Phantasie-Instrument haltend, das eine Lyra vorstellen soll. So erschien ihm auch der Konsul Buonaparte wie einer jener großen römischen Konsuln, die ihre Schlachten allein zu Ehren der Republik schlugen; er erschien ihm als ein Held, der auszog, um die Völker zu befreien vom Tyrannenjoch. Beethoven erzählte im Jahre 1823 seinem Famulus Schindler, daß er die erste Anregung, eine Symphonie zur Verherrlichung Buonapartes zu schreiben, durch den General Bernadotte, den nachmaligen König von Schweden, empfangen habe, der 1798 als Gesandter der französischen Republik in Wien weilte und mit Beethoven in regem Verkehr stand. Der berühmte Violinspieler Rudolf Kreutzer (1766—1831), dem die (sogenannte Kreutzer-) Sonate Op. 47 gewidmet ist, befand sich damals im Gefolge des Generals; er scheint die Bekanntschaft zwischen Bernadotte und dem Komponisten vermittelt zu haben. Die großen Werke Beethovens reiften immer langsam heran; es vergingen fünf Jahre, bevor Beethoven zur Ausarbeitung des Gedankens schritt. Ries erzählt: „Im Jahre 1802 komponierte Beethoven in Heiligenstadt, einem anderthalb Stunden von Wien gelegenen Dorfe, seine dritte Symphonie" (diese Angabe ist ungenau. Wie die Notizbücher erweisen, zeigen sich die ersten Keime zu einzelnen Gedanken des Werkes [z. B. des Trauermarsches] schon im Frühjahr und Sommer 1801. Die eigentliche Ausarbeitung des Werkes erfolgte aber erst im Jahre 1803 in Oberdöbling. Im Frühjahr 1804 muß die Partitur schon vollendet vorgelegen haben). „Beethoven dachte sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten." Diese Bemerkung ist sehr interessant, weil sie uns auf den weiten Abstand zwischen der modernen, nach dem Ausdruck eines bestimmten Gedankengehaltes strebenden Instrumentalmusik und jenen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert beliebten charakteristischen Musikstücken, die einen bestimmten Gegenstand oder gar einen historischen Vorgang malen wollten, und die wir früher als Pseudoprogrammusik bezeichnet haben, energisch aufmerksam macht und klar erweist, daß Beethoven selbst sich dieses tiefgehenden Unterschiedes zwischen seiner Musik und jenen nur auf äußerlichen und oft recht kindlichen Effekten beruhenden musikalischen Genrebildern, die manche unserer heutigen Kritiker so gern mit der modernen Programmusik in einen Topf werfen möchten, vollständig und klar bewußt war. Auch wir müssen uns diesen Unterschied bei der Beurteilung moderner Instrumentalwerke stets vor Augen halten. Doch kehren wir zu Ries zurück! Dieser berichtet weiter: „Bei dieser Symphonie hatte Beethoven sich Buonaparte gedacht, aber diesen, als er noch erster Konsul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch und verglich ihn den größten römischen Konsuln. Sowohl ich als mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie schon in Partitur abgeschrieben auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatt das Wort ‚Buonaparte' und ganz unten ‚Luigi van Beethoven' stand, aber kein Wort mehr." Als sich nun aber Napoleon am 18. Mai 1804



Ludwig van Beethoven.
Nach einer Radierung von Carel L. Dake.

zum Kaiser proklamieren ließ, da schwand für Beethoven all sein Glanz und seine Heldengröße dahin. Ries erzählt: „Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher als alle anderen stellen, ein Tyrann werden! Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es

ganz durch und warf es auf die Erde.“ Als die Symphonie 1806 mit einer Widmung an den Fürsten Lobkowitz im Druck erschien, führte sie den Titel: Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo (Heldensymphonie, komponiert um das Andenken an einen großen Mann zu feiern). Buonaparte war für Beethoven tot; als Held lebte er nur noch in seiner Erinnerung.

Beethoven konnte seinem Werke diesen allgemeineren und weiter gefaßten Titel wohl geben; denn während der Arbeit war ihm die Gestalt Napoleons über den Rahmen der bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit hinausgewachsen. Nicht den siegreichen Feldherrn, den Eroberer feierte er, sondern vor seinem Geiste entstand das Ur- und Idealbild des weltbefreienden Helden, heiße er wie er wolle, Buonaparte, Siegfried, Prometheus, Dionysos — des Helden, der die Welt durch körperliche oder durch geistige Taten unter seinen Willen zwingt, und der sich selber mit seinem ganzen Sein und Wesen, mit Leib und Seele dahingibt an sein Werk, der sich selbst aufopfert zum Heile seiner Mitmenschen. Das Bild eines solchen Helden war in den Notenblättern gezeichnet, die auf Beethovens Tische lagen. Wie mußte der sich in den theatralischen Purpur der Cäsaren hüllende Kaiser Napoleon, der die ganze Welt für sich haben wollte, gegen dieses Idealbild abstechen! — Aber selbst wenn sich Napoleon die Kaiserkrone nicht aufs Haupt gesetzt hätte, wenn er nach Beethovens Meinung seiner Aufgabe, der Weltbefreiung, treu geblieben wäre, so würde das von Beethoven gezeichnete Idealbild, das ja schon fertig ausgestaltet war, als Napoleon den verhängnisvollen Schritt tat, doch weit über den persönlichen Helden hinausreichen; und wir können Beethovens Werk nicht verstehen, wenn wir uns zu sehr in Gedanken an Buonaparte anklammern, der mehr Veranlassung als Vorbild und Inhalt der Heldensymphonie ist. Die Beziehungen der Symphonie zu Napoleon haben auch bei manchen Erklärern zu Mißverständnissen und Irrtümern geführt, weil man, wenn auch nicht mehr direkt die Schilderung Napoleons, so doch diejenige eines großen Kriegshelden in den Tönen Beethovens suchte. Und da wollte so manches nicht recht passen. Mit den beiden ersten Sätzen wurde man wohl noch leicht fertig; man erblickte im ersten Satze das Bild des Heldenlebens, oder gar (wie Marx) das Bild einer Idealschlacht! Der Trauermarsch schilderte naturgemäß die Bestattungsfeierlichkeit und den Schmerz um den gefallenen Helden. Aber mit den beiden letzten Sätzen wußte man nichts Rechtes anzufangen, sie sollten bald, nach antikem Muster, die Waffenspiele bei der Bestattung des Helden darstellen, bald wollte man aus dem Scherzo die Waffenruhe am Grabe, aus dem Finale gar eine Schilderung des Leichenmahles herauslesen. Über eine solche plumpnaturalistische Auffassung, die nur auf einer völligen Verwechslung der Grundbedingungen des musikalischen Gestaltens mit denen des poetischen beruhen kann, würde Beethoven wohl ebenfalls gelacht oder gescholten haben. Musikalisches und dichterisches Schaffen sind ihrer innersten Natur nach grundverschieden. Bildner, Musiker und Dichter können von ein und derselben Idee zum Schaffen angeregt werden, aber jeder wird sie, wenn er sie durch seine Kunst ins Dasein rufen und offenbaren will, in seine eigene Sprache übersetzen müssen. Der Bildner muß die Gedanken, die sein Inneres bewegen, in sichtbare Gestalten auflösen, der Musiker in bewegte Gefühle, der Dichter in Begebenheiten und Szenen. Aber was können dem Tonkünstler greifbare Gestalten oder bestimmte Begebenheiten sein? Was kümmern ihn die konkreten Taten des Helden, was sein leiblicher Tod, was Waffenspiele zu seinen Ehren oder gar Leichenschmäuse? Es ist ja das Gefühlsbild, das er uns von seinem Heros entwirft, nicht sein leibliches Bildnis und ebensowenig die Geschichte seiner Lebensschicksale. Jedes Hineintragen von persönlichen, sachlichen oder historischen Momenten in die Eroica kann also nur zum Mißverständnis des Werkes führen; denn es ist nicht die Lebensgeschichte eines Helden, sondern die innerste Natur, die geistige, sozusagen die transzendentale Idee des Heldentums, die uns Beethoven in seiner Symphonie enthüllt und in jedem ihrer vier Sätze von einer anderen Seite beleuchtet. Der erste Satz bringt die Hauptsache: das Idealbild der Heldennatur.

Die Natur des Helden ist Kampf, und von heißen Kämpfen erzählt der Satz. Aber das Bild einer Schlacht dürfen wir darin doch nicht erblicken. Es sind mehr geistige als körperliche Gewalten, die sich hier messen, und der Kampf richtet sich offenbar nicht allein gegen äußere Feinde; er tobt auch in des Helden eigener Brust. In den vier Anfangstakten des ersten Hauptthemas können wir das musikalische Sinnbild des Helden erkennen. Aber neben diesem Motiv voll Mut, Tatkraft und man möchte fast sagen Elastizität erscheinen in den Seiten- und in den Überleitungssätzen Motive der Sehnsucht und des Mitleids, wie jene ergreifende Stelle in E moll im Durchführungsteil, die uns daran erinnern, daß der Held, wenn er sein Werk vollbringen will, gar oft auch die weicheren Regungen der eigenen Brust bekämpfen muß; und dieser Sieg ist oft schwerer als das fröhliche Niederzwingen tapferer Feindesscharen. Durch reiches Ausgestalten der Nebensätze und Übergangsteile hat Beethoven auch in diesem Satze wiederum die Sonatenform beträchtlich erweitert. Besonderes Gewicht erlangt der Durchführungsteil, worin der Konflikt der im Hauptthema und den beiden Seitenmotiven aufgestellten Prinzipe zum Austrag kommt. Er bildet den Höhepunkt der ganzen Komposition. Mit bis dahin unerhörter Kunst und Kühnheit verknüpft hier Beethoven die einzelnen Themen; er erweitert und verkürzt die Motive, führt sie kontrapunktisch gegeneinander, verbindet und trennt sie. Unaufhörlich wechseln die Empfindungen; aber immer und immer wieder taucht zwischen den kämpfenden Gewalten das Hauptthema (Heldenmotiv) auf. Die Kraft des Helden ist ungebrochen, der Sieg ist sein. Und nun beginnt die Rückleitung in den ersten Teil, die über jene merkwürdige Stelle führt, wo das Horn leise mit dem Heldenmotiv in der Haupttonart (Es dur) einsetzt, während die Geigen pianissimo auf b und as — also noch auf der Dominante — tremolieren. Diese Stelle, die in gewissem Sinne ein Gegenstück zu dem Zusammenklingen des tiefen C mit der H dur-Harmonie am Schluß von Richard Straußens „Zarathustra" bildet, erregte mannigfachen Anstoß. Man begriff die poetische Idee nicht, die in dem leisen Erwachen des Heldenmotives unter der vorhaltenden unaufgelösten Septime liegt. Selbst Ries glaubte in einer Probe, der Hornist habe sich versehen, und rief: „Das klingt ja infam falsch!" wofür er von Beethoven beinahe eine Ohrfeige erhalten hätte. Sogar in einzelnen Partiturausgaben wurde das anstößige as als Druckfehler (!) in g abgeändert. — Der zweite Satz (C moll) ist Marcia funebre überschrieben; doch geht er in Form und Inhalt über die Grenzen eines gewöhnlichen Trauermarsches hinaus, ist mehr als die bloße Begleitungsmusik eines Leichenpompes. Was soll überhaupt der Trauermarsch in der Heldensymphonie! Der Held hat ja gesiegt; er hat sich durchgesetzt. Und wenn wir gar an Napoleon denken, der damals, als der Trauermarsch geschrieben wurde, noch lebte, im aufsteigenden Glanze seines Ruhmes stand und selbst für Beethoven noch nicht moralisch tot war, so könnte uns das Vorhandensein dieses Tonstückes noch mehr in Verwunderung setzen. Aber gerade hier zeigt es sich, daß Beethoven den Idealbegriff seines Helden weit über die einzelne Persönlichkeit hinaus gefaßt hat. Der Held, wie ihn Beethoven sich denkt, gibt sich ganz an sein Werk dahin, er opfert sich selbst auf; er geht in seiner Persönlichkeit zu Grunde, damit sein Werk gedeihe, er gibt Leib und Leben dahin, auf daß der Geist lebendig werde, auf daß die Ideale, für die er gekämpft, ganz zum Siege gelangen. Alles wahre Heldentum ist seiner innersten Natur nach tragisch. Das Hauptthema knüpft an die Idee eines feierlichen Leichenzuges an; die Streicherbässe klingen wie gedämpfte Trommeln, die den langsamen Schritt markieren. Wir vernehmen den Schmerz der Freunde des Gefallenen, derer, die seinen vollen Wert erkannten, bald in stiller Klage, bald in wilden Schmerzesausbrüchen. In dem sich an den ersten Teil anschließenden Maggiore (C dur), das hier gleichsam an Stelle eines Trio steht, gießt sich milder Trost in die Herzen der Trauernden. Der Held lebt in seinen Taten. Nach einer großen Steigerung setzt das Hauptthema wieder ein. Es kommt aber noch nicht zu einer regelmäßigen Reprise, vielmehr erscheint ein neues Thema, das fugenartig (da es aus zwei eng verketteten melodischen Motiven besteht; eigentlich als Doppelfuge) durch-

geführt wird und so gleichsam ein zweites Trio bildet, klagender, schmerzlicher als das erste, aber doch männlich gefaßt. Jetzt erst zieht der Hauptteil abermals und in noch reicherer Ausgestaltung an uns vorbei; an diesen selbst schließt sich, als fünfter und letzter Teil, eine schöne, trostvolle Koda an, in welche das Hauptmotiv kurz vor dem Schlusse nur noch einmal und wie vom Winde verweht leise hereintönt. Hat uns der erste Satz die Größe des Helden — oder des Heldengedankens — im Leben und im Tatensturm gezeigt, so schildert uns der zweite Satz seine erhabene Gestalt in der Verklärung des Todes. Das ist leicht zu verstehen. Aber was sollen wir nun mit dem dritten Satze anfangen? Wie wollen wir das Scherzo in Beziehung zum Hauptgedanken des Werkes bringen. Bevor wir uns darüber in abgrundtiefe Spekulationen einlassen, wollen wir uns vor allem schlecht und recht an das Gesetz des Kontrastes erinnern, das hier — abgesehen von jeder inhaltlichen Bedeutung des Satzes — in Kraft treten muß. Der schwere Druck, den die beiden ersten Sätze, und ganz besonders der zweite, auf den Hörer gewälzt haben, verlangt nach einer Lösung durch möglichst scharfen Gegensatz. Die Tragik schlägt fast unwillkürlich in Humor um. Wir können auch an Beethoven selber denken, der oftmals, nachdem er seine Hörer durch sein Phantasieren zu Tränen gerührt hatte, plötzlich in Lachen ausbrach. Wir treffen hier auf jenes humoristische und parodistische Element, dessen gerade die große Tragödie oftmals nicht entbehren kann. Hat nicht auch Shakespeare seinen Heldengestalten seine tiefsinnigen Narren und vor allem auch seine köstlichen Spießbürgertypen gegenübergestellt, deren kleinliche Beschränktheit die Bedeutung des Helden um so gewaltiger erscheinen läßt? Wir wissen, daß Beethoven Shakespeare hoch verehrte. So hat er auch in seiner Heldensymphonie dem Trauermarsch ein echt Shakespearesches Gegenstück an die Seite gestellt, indem er nach dem tiefen Schmerz der Freunde und Mitstreiter des Gefallenen das Urteil der verständnislosen Menge schildert, die vielleicht selber das „Kreuzigt ihn!" über den Geisteskämpfer gerufen. Der Held ist dahin; und nun beginnt das Geklatsche all jener Neunmalklugen, die, solange der Große lebte und sie in Bann hielt, das Maul nicht aufzutun wagten; nun beginnt das endlose Geschnatter der Weisen, die den schlimmen Ausgang schon lange vorausgesehen haben wollen, nun kriecht alles reaktionäre Gewürm aus den Schlupfwinkeln hervor und reibt sich vergnügt die Hände, und freudig beglückwünschen sich Vettern und Basen, daß der böse Störenfried beseitigt ist und die gute alte Zeit wiederkehre. Wie beginnen im Hauptsatz die Streicher in den raschen Viertelsnoten (sempre pianissimo e staccato) zu wispern und zu flüstern! wie aufdringlich und geschwätzig plappert die Hoboe mit ihrem altweibermäßigen Motiv (in dem Marx Anklänge an ein altes Volkslied „Und was ich des Tages mit der Leier verdien'" erkennen will) dazwischen! Aber alles ist nur geflüstert und getuschelt. Im Mittelsatz klingt dann in der schönen Hornstelle die Romantik der guten alten Zeit herein, ein unruhiger Oktavengang der Holzbläser leitet zum Hauptsatz zurück und das Gewisper und Geflüster beginnt von neuem. Mit überlegenem Humor hat uns der Tondichter dieses Urteil der Welt geschildert und uns so im Scherzosatze gezeigt, wie sich die Gestalt des Helden im Bewußtsein seiner kleinen Zeitgenossen widerspiegelt. Doch Mißverständnis, kleinliche Bosheit und Beschränktheit können nun dem Werke des Helden nichts mehr anhaben — darum bildet auch das Scherzo hier nur eine heitere humoristische Episode der großen Tondichtung; denn das Große, wofür der Held gestritten hat, lebt. So zeigt uns denn auch der Tondichter im Schlußsatze der Symphonie (Allegro molto) die ideale Auferstehung des Helden in der durch seine Siege und Geistestaten erlösten und befreiten Welt. Alles ist neu geworden, sogar die Form des Satzes, die eine höchst kunstvolle Verbindung der Variationen- und der Sonatenform darstellt. Wir befinden uns in einer neuen Welt und einer neuen Ordnung der Dinge. Unter dem wärmenden Sonnenstrahl der Freiheit gedeiht die friedliche Arbeit. Alle Kräfte regen sich. Die so ungemein künstlich gestalteten und dabei doch mit so kühner Freiheit geführten doppelten Variationen des Themas und seines begleitenden Basses — Thema und Baß stammen aus dem Ballett

„Die Geschöpfe des Prometheus" — die Fugati und all die vielen kontrapunktischen Feinheiten, an denen dieser Satz so überreich ist, können als musikalisches Sinnbild dieser regen neuen Tätigkeit aufgefaßt werden. Aber alles ist licht und frei. Die Arbeiten des Friedens, Künste und Wissenschaften, blühen. Dieser Satz ist deshalb aber durchaus nicht etwa „im Verhältnis zu den anderen Sätzen etwas leicht gefügt", wie der so überaus verdienstvolle Ausleger und Kommentator der Meisterwerke der Instrumentalmusik, Hermann Kretzschmar, in seinem Führer durch den Konzertsaal behauptet; denn auch hier ist die Form nur streng logischer Ausdruck des Grundgedankens, und dieser bedeutet: Neuordnung der Dinge in der Freiheit und vielgestaltiges Leben. Kurz vor dem Schlusse verklärt sich die Melodie des Themas (Poco Andante) zu einer frommen Dankeshymne, worauf das Werk mit einem kurzen glänzenden Presto jubelnd schließt. So fügen sich auch die beiden letzten Sätze, sobald wir nur von den ganz unmusikalischen, d. h. musikalisch nicht direkt darstellbaren konkreten Bildern, wie Lagerszenen, Heimkehr der Krieger usw., (aber nicht von einem bestimmten Ideengehalt!) absehen, vollständig logisch und ungezwungen an die beiden ersten an und runden das vom Tondichter entworfene großartige Gedankenbild erst vollständig ab.

Daß dieses weit über alle bisherigen Instrumentalkompositionen hinausragende Werk von den Zeitgenossen nicht gleich verstanden und voll gewürdigt wurde, ist begreiflich. Die erste Aufführung fand im Januar 1805 im Würthschen Konzert in Wien statt. In einem Bericht über die Aufführung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung wird die neue Symphonie als „äußerst lange und schwierige Komposition" bezeichnet. Dann heißt es weiter von ihr: „Sie ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten, schönen Stellen, sehr oft aber scheint sie sich ins Regellose zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zu viel, wodurch die Übersicht erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht." Dagegen wird eine im selben Konzert aufgeführte Symphonie von Anton Eberl — wer weiß heute noch etwas von diesem! — sehr gelobt. Und diese Besprechung stammt von dem damals achtzehnjährigen Karl Maria von Weber! Wenn ein so begabter und selbst schöpferischer Musiker, wie Weber, noch nicht in den Sinn dieser Komposition einzudringen vermochte, so kann es nicht in Erstaunen setzen, wenn andere, weniger Begabte noch schiefere Urteile fällten. Beethoven selbst fühlte, daß dieses Werk den Ausführenden wie den Hörern besondere Schwierigkeiten bereiten müsse, und verlangte darum, daß die Symphonie möglichst an den Anfang des Konzerts gestellt würde, wo Spieler und Publikum noch frisch und aufnahmefähig seien. Trotz allem bürgerte sich die Eroica doch relativ rasch auf den Konzertprogrammen ein. Wir zählen sie heute zu den schönsten Offenbarungen des musikalischen Genius.

Gleichzeitig mit der großartigen Sinfonia eroica entstanden die beiden Klaviersonaten in F dur, Op. 54 und C dur, Op. 53. Man könnte fast glauben, daß der Komponist in ihrem lebendigen Tönespiel, das nur um seiner selbst willen geschaffen zu sein scheint, Ruhe und Erholung von der ernsthafteren Arbeit an der großen Symphonie gesucht habe. Besonders die brillante, dem Grafen Waldstein gewidmete C dur-Sonate, die von irgend wem und aus irgend einem Grunde den Namen L'Aurore erhalten

hat, ist ein herrliches und für den Spieler höchst dankbares Tonstück. In fieberhafter Glut, die durch das piano und pianissimo nur noch geheimnisvoller und aufregender erscheint, strömt das Hauptthema des ersten Satzes (Allegro con brio) dahin, mild beschwichtigend klingen die holden Harmonien des Seitenthemas dazwischen. Ein eigentlicher Mittelsatz fehlt. Dafür leitet ein kurzes sinnendes Adagio in das die Sonate abschließende, leichtbeschwingte und graziöse Rondo über, das geradezu das Muster eines brillanten Klavierstückes darstellt. In dem im gleichen Jahre entstandenen Tripelkonzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester herrscht gleichfalls das lebhafte und glänzende Tonspiel vor.

Aber noch ein zweites großes Werk beschäftigte den Meister in diesen Jahren und nahm nach Vollendung der Eroica den größten Teil seiner Schaffenskraft in Anspruch, der „Fidelio“.

Seit dem Jahre 1802 hatten sich die Opern Cherubinis in Wien einzubürgern begonnen. Der findige Schikaneder, der Direktor des k. k. Theaters an der Wien war, hatte mit großem Erfolg die „Lodoiska“ des in Paris lebenden Italieners aufgeführt. Infolgedessen studierte das unter Leitung des mit Beethoven befreundeten Barons Braun stehende k. k. Hoftheater den „Wasserträger“ ein. Aber Schikaneder erhielt Wind davon und brachte, noch bevor der „Wasserträger“ am Hoftheater wirklich zur Aufführung kam, die gleiche Oper unter anderem Titel, als Graf Armand, in seinem Theater auf die Bühne. Das Hoftheater antwortete mit der „Medea“, Schikaneder suchte diese wiederum mit dem St. Bernhardsberge (Elise) zu übertrumpfen. So ward Cherubini infolge dieses Wettstreites in kurzer Zeit der populärste Opernkomponist in Wien. Nun reiste aber Baron Braun direkt zum Komponisten nach Paris, um ihn zur Komposition einer Oper für das Hoftheater zu gewinnen. Cherubini, der seines freimütigen Wesens wegen bei Napoleon nicht beliebt war und deshalb seine Werke in Paris an einer kleinen Bühne aufführen mußte, da ihm die Pforten der großen Oper verschlossen blieben, nahm das Anerbieten an und reiste im Mai 1805 nach Wien. Da Cherubini auf diese Weise an das Hoftheater gebunden war, so mußte Schikaneder in seinem Theater für zugkräftigen Ersatz sorgen. Er wandte sich daher gleich an zwei Komponisten, an den damals in Wien lebenden und als Theoretiker geschätzten Abt Vogler (vgl. S. 398) und an Beethoven. Beide nahmen den Auftrag an, und Schikaneder sorgte dafür, daß das Publikum frühzeitig von seinen Plänen unterrichtet wurde. So erfuhr man denn schon im Frühjahr 1803, daß der Abt Vogler und Beethoven jeder eine Oper für das Theater an der Wien komponierten. Der Abt Vogler kam mit seiner Aufgabe rasch zustande; seine Oper „Samori“ wurde am 17. Mai 1804 aufgeführt, konnte jedoch keinen Erfolg erringen. Der gewissenhafte Beethoven war weniger fingerfertig. Er begann zwar, wie noch vorhandene Skizzen beweisen, den ihm von Schikaneder übergebenen Text — über dessen Inhalt wir nichts Genaues wissen — zu komponieren; aber die Arbeit blieb liegen. Wahrscheinlich

konnte ihm der Schikanedersche Text nicht die nötige Teilnahme abgewinnen. Doch schon im Jahre 1804 trat Schikaneder von der Leitung des Theaters an der Wien zurück, da Baron Braun diese Bühne ebenfalls für den Hof erworben hatte. Dadurch wurde Beethoven von seinen Verpflichtungen gegen Schikaneder befreit; doch behielt er seinen Auftrag, eine Oper für das Theater zu komponieren, sowie die ihm im Theater gewährte freie Wohnung. Und nun erhielt er auch einen ihm zusagenden Text. Der neue Regisseur des Theaters an der Wien, Joseph Sonnleithner, hatte ein von Bouilly, dem Dichter des „Wasserträgers", verfaßtes und von Pierre Gaveaux komponiertes französisches Libretto Leonore ou L'amour conjugal zu einem deutschen Operntext umgearbeitet. Diesen erhielt Beethoven zur Komposition. Es war der „Fidelio", der eine der herrlichsten Blüten im Ruhmeskranz des Meisters, aber zugleich auch sein Schmerzenskind werden sollte.

Die allbekannte Handlung der Oper sei hier nur kurz skizziert: Ein spanischer Edelmann, namens Florestan, ist unschuldigerweise als Staatsgefangener in einer Festung eingekerkert worden, weil er freimütig gegen die Tyrannei des Gouverneurs Pizarro aufzutreten gewagt hatte. Der unbequeme Freiheitschwärmer soll möglichst unauffällig beiseite geschafft werden; Pizarro will ihn deshalb im Kerker langsam verhungern und dann verschwinden lassen. Leonore, Florestans Gattin, vermutet, wem ihr Mann zum Opfer gefallen ist und wohin man ihn entführt hat. Um sich Gewißheit zu verschaffen, legt sie Männerkleidung an und verdingt sich unter dem Namen Fidelio dem Gefangenwärter Rocco als Knecht. Neben dem Zutrauen des gutmütig beschränkten Mannes gewinnt sie überdies die Liebe seiner Tochter Marcelline, die um Fidelios willen ihren bisherigen Liebhaber Jaquino aufgibt. Rocco ist bereit, Fidelio als Schwiegersohn anzunehmen. Trotz alledem gelingt es Leonore immer noch nicht, sich über das Schicksal ihres Gatten Gewißheit zu verschaffen, da der Gefangenwärter laut strengem Befehl keinen Gehilfen in die untersten geheimsten Gefängnisse mitnehmen darf. Da erhält Pizarro unvermutet einen Brief mit der Nachricht, daß der Minister Don Fernando unterwegs sei, um die Gefängnisse persönlich zu untersuchen. Um seiner eigenen Sicherheit willen muß nun Pizarro seinen Feind noch vor Ankunft des Ministers beseitigen. Er sucht Rocco zu bereden, Florestan zu ermorden. Doch dieser weigert sich, die Tat auszuführen. So beschließt er, selbst in den Kerker hinabzusteigen und den Feind zu erdolchen. Doch soll Rocco vorher eine im Kerker befindliche Zisterne öffnen, damit man den Leichnam darin verbergen könne. Zugleich werden Wachen ausgestellt, die des Ministers Ankunft durch ein Trompetensignal melden sollen. Auf sein und Marcellinens Bitten erhält Rocco die Erlaubnis, seinen künftigen Eidam Fidelio mit in den Kerker hinabzunehmen, damit er ihm dort bei der schweren Arbeit helfe. Leonore kann den Gatten, dessen Grab sie graben hilft, anfänglich in der Dunkelheit nicht erkennen; und als ihr eine an Rocco gestellte Frage des Gefangenen Gewißheit verschafft, daß sie den Gesuchten endlich gefunden, da naht auch schon Pizarro. Im entscheidenden Moment aber wirft Leonore sich dem Mörder entgegen und schützt den Gatten, während das erlösende Trompetensignal die Ankunft des Ministers verkündet. Florestan ist gerettet; die Gatten sind wieder vereint, alle ungerecht Gefangenen werden befreit und der Tyrann erhält seinen verdienten Lohn.

Das von Sonnleithner aus diesem Stoffe gestaltete Textbuch leidet an verschiedenen dramaturgischen Mängeln. Vor allem wird die Lösung des Konfliktes nicht durch die Taten der handelnden Personen, sondern durch einen deus ex machina (die rechtzeitige Ankunft des Ministers) herbeigeführt. Selbst die Hauptheldin des Stückes, Leonore, befreit den

Gatten nicht durch ihre Tat, sondern sie hilft höchstens zu seiner Befreiung mit. Der Wahrheitkämpfer Florestan selber wird uns vollends nur in der passiven Rolle des Gefangenen gezeigt. Neben diesen Grundmängeln fallen Unwahrscheinlichkeiten, wie der Umstand, daß Leonorens Geschlecht ihrer Umgebung so lange verborgen bleibt, und die etwas gewaltsam komische — um nicht zu sagen wenig geschmackvolle — Verliebtheit Marcellinens in Fidelio kaum ins Gewicht. — Dennoch mußte gerade dieser Stoff Beethoven gewaltig anregen, bildeten doch treue Gattenliebe und Freiheitsbegeisterung die Hauptmotive der Handlung. Wir wissen, wie heiß er sich selbst sein Leben lang nach einer treuen Gefährtin sehnte, wie er von ihr und durch sie Erlösung aus jener geistigen Einsamkeit erhoffte, die ihn wie eine Kerkermauer umgab und von der Mitwelt abschloß. Und war der ungerecht eingekerkerte Florestan nicht ein Freiheitskämpfer, waren die Ketten nicht sein Lohn, weil er gewagt, „die Wahrheit kühn zu sagen"! Er war ihm ein Sinnbild der unter Tyrannendruck schmachtenden Menschheit, und nun erschien ihm die Gestalt Leonorens doppelt hehr, als eine Verkörperung der aufopfernden Liebe, die der Menschheit Fesseln bricht. Jene Ideen, die Beethovens größte Schöpfungen gleich Leitmotiven durchziehen, bilden auch die Grundlage des Fidelio. Mit außerordentlichem Fleiß ging er an die Ausarbeitung der Oper. Jeder einzelne Gedanke wurde, wie die Skizzenbücher erweisen, hin und her gewendet und immer wieder aufs neue umgestaltet, bis der Meister den richtigen Ausdruck für sein Empfinden gefunden zu haben glaubte; so daß oftmals die Ausführung kaum noch eine Ähnlichkeit mit der anfangs notierten Skizze zeigt und diese nur durch den beigeschriebenen Text als Entwurf zu dieser oder jener Szene der Oper zu erkennen ist. Im Sommer 1805 wurde die Oper in Hetzendorf vollendet. Die erste Aufführung fand am 20. November statt, leider unter den denkbar ungünstigsten Umständen. Schon die Proben waren unerquicklich gewesen. Sänger und Musiker waren mißgestimmt. Auf erstere hatte Beethoven zu wenig Rücksicht genommen; er hatte die Singstimmen zu instrumental gehalten. Zudem klagten die Sänger darüber, daß der Orchesterpart zu reich ausgestattet sei und die unbequem geführten Singstimmen decke. Das Orchester wieder beschwerte sich, weil Beethoven ihm zu große Schwierigkeiten zumute. Schon um die Ouvertüre hatte sich Streit erhoben. „Sie war" — wie Schindler erzählt — „fertig, aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich beiseite gelegt und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein." Diese Ouvertüre, die wir unter der Bezeichnung der Leonorenouvertüre Nr. 1 kennen, erschien erst nach Beethovens Tode (1832) als Op. 138*). Beethoven schrieb also eine zweite Ouvertüre (die Leonorenouvertüre Nr. 2), die das Orchester aber mit Unlust spielte, weil sie zu lang schien und den Bläsern zu große Schwierig-

*) Die Entstehungszeiten der Leonorenouvertüre sind heute noch strittig. Nach einer hauptsächlich durch Nottebohm vertretenen Ansicht soll die sogenannte erste Leonorenouvertüre erst im Jahre 1807 für eine geplante Prager Aufführung geschrieben, aber nicht gespielt worden sein. Die als erste bezeichnete Leonorenouvertüre wäre demnach in Wirklichkeit die dritte, während der Zeit ihrer Entstehung nach die zweite in Wirklichkeit als die erste, die dritte als die zweite bezeichnet werden müßte. Dadurch wird natürlich das Hexeneinmaleins der Fidelioouvertüren nur noch verworrener. Um einigermaßen Klarheit in die Begriffe zu bringen, möge man sich merken: I. daß die Leonorenouvertüre Nr. 1 (Op. 138), die entweder 1805 oder 1807 komponiert wurde, bei Lebzeiten Beethovens keine öffentliche Aufführung erlebte; II. daß die Leonorenouvertüre Nr. 2 zur ersten Bearbeitung der Oper (1805) gespielt wurde; III. daß die Leonorenouvertüre Nr. 3 — die sogenannte große — für die zweite Bearbeitung der Oper (1806) geschrieben wurde; IV. daß die vierte Ouvertüre in E dur, die heute allgemein der Oper vorangestellt wird und — im Gegensatz zu den Leonorenouvertüren — als Fidelioouvertüre im eigentlichen Sinne bezeichnet wird — zur dritten, endgültigen Bearbeitung des Werkes (1814) ge-

keiten bot. So scheint die erste Aufführung an und für sich nicht hervorragend gewesen zu sein. Die Leonore sang die kurz zuvor von Schikaneder entdeckte Pauline Anna Milder (die spätere Milder-Hauptmann), eine von Natur mit prachtvoller Stimme begabte und durch Tomascelli und Salieri ausgebildete Sängerin, die jedoch den dramatischen Gehalt der Rolle nicht voll zur Geltung zu bringen vermochte. Aber noch ein anderer Unstern waltete über der ersten Aufführung des Werkes. Am 13. November 1805 waren die Franzosen in Wien eingerückt. Viele Freunde Beethovens waren aus Wien geflohen. So füllten statt des kunstsinnigen Wiener Adels französische Offiziere das Theater, die dieser ernsten und von der französischen Art so weit abweichenden Oper natürlich nur wenig Geschmack abgewinnen konnten. Die Aufnahme war eisig, und in den folgenden Aufführungen blieb das Theater leer. Beethoven zog daher die Partitur zurück.

Die Oper hatte damals noch nicht ihre heutige Gestalt. Die Handlung war in drei Akte auseinandergezerrt und enthielt unnötige Längen. Das Liebesverhältnis zwischen Marcelline und Jaquino einerseits und Fidelio andrerseits war zuweit ausgesponnen. Der erste Akt schloß mit dem Terzett „Gut Söhnchen, gut" und enthielt außer den uns bekannten Nummern (in etwas anderer Reihenfolge) noch ein komisches Terzett zwischen Marcelline, Jaquino und Rocco („Ein Mann ist bald gewonnen, bald nimmt man sich ein Weib"). Auch der zweite Akt, der jetzt die zweite Hälfte des ersten bildet, enthielt noch eine heitere Nummer, ein recht überflüssiges Duett zwischen Marcelline und Fidelio („Um in der Ehe froh zu leben"), das ungeschickterweise gerade der großen Arie der Leonore (Fidelio) unmittelbar vorangestellt war. Auch der Schluß des Aktes gestaltete sich etwas anders. Rocco hatte die Gefangenen nicht eigenmächtig, sondern dem Gefängnisbrauch gemäß ins Freie gelassen; er wird daher nicht deshalb, sondern wegen seiner Saumseligkeit in der Ausführung des ihm erteilten Auftrages von Pizarro gescholten, der ihn nun antreibt, unverzüglich in den Kerker hinabzusteigen, während er selbst auf der Bühne zurückbleibt und die Soldaten zur Wachsamkeit ermahnt. Im ersten Akte trat somit Leonore hinter den Nebenpersonen, infolgedessen die ernste Handlung hinter dem humoristischen Beiwerk zurück. Der Akt mußte also gegen die Ouvertüre (Leonorenouvertüre Nr. 2) stark abstechen, die mit ihrem ernsten Inhalt zu diesem Anfang nicht recht passen wollte. Im zweiten Akte wurde die sich nun endlich entwickelnde höhere Handlung durch das unpassende komische Duett gestört, zudem fehlte der so stimmungsvoll in die Kerkerszene überleitende Schluß des jetzigen ersten Finales. Der dritte Akt (der jetzige zweite) enthielt die großen Hauptszenen schon ziemlich vollständig in der heutigen Gestalt; doch fehlten auch hier einzelne Züge, die gerade für die Stimmung des Ganzen wesentlich sind. Die erste Szene Florestans zu Beginn des Aktes war sentimentaler gehalten. Der Unglückliche richtete seinen Mut durch die Betrachtung von Leonorens Bild (im Dunkeln!) und durch das Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit auf. Aber der große Aufschwung am Schlusse fehlte

hört. — Um den Wirrwarr dieser Benennungen zu vermehren, sind wir überdies gewohnt, zwischen „Leonoren"-Ouvertüren und einer „Fidelio"-Ouvertüre zu unterscheiden, als ob es sich um Orchestereinleitungen zu verschiedenen Opern handle. Damit verhält es sich so. Sonnleithner hatte sein Textbuch nach dem französischen Vorbild Leonore, oder die eheliche Liebe betitelt. Nun war aber schon 1804 in Dresden eine nach demselben französischen Stoff bearbeitete italienische Oper unter dem Titel Eleonora, ossia l'amoro conjugale von Ferdinando Paer (1771—1839) mit großem Erfolge aufgeführt worden. Infolgedessen änderte die Wiener Theaterleitung den Titel von Beethovens Oper in Fidelio um, und unter diesem Namen wurde die Oper auch gleich von Anfang an aufgeführt. Beethoven aber, der eine besondere Vorliebe für den Namen Leonore hatte, hielt an der alten Bezeichnung hartnäckig fest und war sogar geneigt, den anfänglichen Mißerfolg des Werkes der Namensänderung zuzuschreiben. So bezeichnete er die Ouvertüren als zur Oper Leonore gehörig, und diese Benennung ist nach der letzten Bearbeitung des Werkes für die drei vor der E dur-Ouvertüre entstandenen Orchestereinleitungen gebräuchlich geblieben.

und ebenso in der folgenden Szene das Melodrama. Das Finale spielte sich, ohne szenische Verwandlung, im Kerker selbst ab, in den der Minister mit seiner Begleitung unter dem Rachegeschrei des Volkes hinunterstieg. Hier wurden Florestan von Leonoren die Ketten abgenommen, während der böse Pizarro an denselben Stein angeschmiedet ward, an dem Florestan geschmachtet hatte. Das hohe Gefühl der Erlösung und Befreiung, das in der heutigen Bearbeitung schon durch die Szenerie unter freiem Himmel hervorgerufen wird, kam nicht so stark zum Ausdruck.

Trotz alledem enthielt die Oper schon in dieser ersten Fassung eine Fülle prächtiger dramatischer Szenen. Doch weder Künstler noch Publikum vermochten dem Meister zu folgen und seine Absichten zu verstehen. Wo er sich an das Alte anschloß, da fand man ihn zu wenig original, da hatte man mehr erwartet, und wo er aus dem gewohnten Geleise herausschritt, da erschien er als unbequemer Sonderling. Auch die Kritik fand an dem Werke mehr auszusetzen als zu loben. Der Berichterstatter der Allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb: „Wer dem bisherigen Gang des Beethovenschen sonst unbezweifelten Talents mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man mußte also vor allem Eigentümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist . . . den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zu Grunde . . . die Charakteristik ist zuweilen auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus G dur, nach der Erkennungsszene selbst zum Beispiel anführen kann. Denn das immer laufende Akkompagnement in den höchsten Violinchorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus [das soll es ja gerade!], als das stille, wehmütig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben [welch ein Mißverständnis der dramatischen Situation!] . . . die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißraten [!]." — Nur die engeren Freunde Beethovens erkannten den hohen künstlerischen Wert der Oper; sie suchten daher den Komponisten zu Kürzungen und einer teilweisen Umarbeitung zu bewegen, worauf dieser nach heftigem Widerstreben schließlich einging. Steffen von Breuning bearbeitete den Text, wobei die Szenen neu geordnet wurden. Vor allem aber wurden die beiden ersten Akte in einen zusammengezogen. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die beiden obengenannten, heute nicht mehr gesungenen komischen Nummern beseitigt. Beethoven ging, nachdem er das Werk wieder zur Hand genommen hatte, nun auch mit Eifer an die Umarbeitung der Musik. Seiner Gewohnheit nach konnte er sich selbst kaum genug tun und fuhr mit seinen Umänderungen und Verbesserungen bis in die letzten Proben vor der Aufführung fort, so daß sogar das gute Gelingen dieser letzteren durch seinen Eifer gefährdet ward. Die Ouvertüre wurde so eingehend überarbeitet, daß ein ganz neues Werk — die Leonorenouvertüre Nr. 3 — entstand. Die erste Aufführung dieser zweiten Bearbeitung des Fidelio (in zwei Akten) fand am 29. März 1806 statt, und obgleich auch diese Aufführung keineswegs mustergültig war, wurde die Oper doch — wie der Darsteller des Florestan, Josef August Röckel, später an den Beethovenbiographen Thayer berichtet — „in hohem Grade wohl aufgenommen von einem auserwählten Publikum, welches mit jeder Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde". Auch die Kritiken waren jetzt günstiger. Die Allgemeine musikalische Zeitung schrieb: „Das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen"; in der Zeitung für die elegante Welt heißt es: „Die Musik ist meisterhaft . . . Vorzüglich gefallen hat das erste Duett und die zwei Quartetten". Gerade die großen dramatischen Szenen, die wir

heute bewundern, haben also damals weniger Eindruck gemacht. Auch die Ouvertüre — die herrliche Leonorenouvertüre Nr. 3! — wurde damals noch nicht verstanden. Sie wird „wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirrs der Geigen" verurteilt; auch fand man, sie sei „mehr eine Künstelei als wahre Kunst". Trotzdem die Oper in ihrer zweiten Bearbeitung besser gefallen hatte, verschwand sie doch sehr bald wieder von der Bühne und geriet auf Jahre hinaus in Vergessenheit. Daran scheint Beethoven teilweise selbst schuld gewesen zu sein, da er — wie Röckel erzählt — in einem Augenblick zorniger Aufwallung die Partitur von Baron Braun zurückverlangt hatte. So erschien der Fidelio erst im Jahre 1814 wieder und abermals in veränderter Gestalt.

Die Jahre 1806—1814 bildeten die fruchtbarste Periode in Beethovens Schaffen. Eine Reihe seiner größten und schönsten Werke entstanden in dieser Zeit. So war denn auch das persönliche Ansehen des Komponisten gewaltig gewachsen, zumal durch die Aufführung seiner Schlachtensymphonie „Wellingtons Sieg bei Vittoria" (1813) zu Gunsten der in den Freiheitskämpfen verwundeten Krieger. Denn was die größten Meisterwerke nicht vermocht hatten, das hatte ein Spektakelstück zustande gebracht: Beethoven war in Wien über Nacht berühmt, ja populär geworden. Sein Name füllte die Konzertsäle und bürgte für gute Einnahmen. Diesen Umstand machten sich drei Mitglieder der Wiener Hofoper zunutze. Sie baten Beethoven, ihnen die Partitur seines Fidelio zu ihrem gemeinsamen Benefizabend zu überlassen. Beethoven willigte ein; doch schien es ihm nötig, die Oper vor einer Neuaufführung einer nochmaligen genauen Prüfung und Überarbeitung zu unterziehen. Vor allem sollte der immer noch zu weitläufige Text straffer gestaltet werden. Der damalige Regisseur der Hofoper, Georg Friedrich Treitschke, übernahm die Umarbeitung des Buches. Er verkürzte den gesprochenen Dialog, der nach der Anlage des Stückes nicht ganz umgangen werden konnte, auf das Allernotwendigste und suchte die Handlung strenger zu motivieren. Beethovens Musik sollte dabei, so viel wie möglich, unangetastet bleiben, doch wurden auch in den komponierten Stellen Änderungen nötig. Vor allem wurden die Nebenpersonen, Marcelline, Jaquino, Rocco, mehr in den Hintergrund gedrängt. Die schon in der zweiten Bearbeitung ausgeschiedenen Nummern wurden endgültig beseitigt. Sogar Roccos Lied „Hat man nicht auch Gold beineben" fiel dem Rotstift zum Opfer. Es ist erst in einer späteren Wiederholung der dritten Bearbeitung dem Sänger des Rocco zulieb wieder eingefügt worden. Die große Arie der Leonore wurde neu gestaltet und durch ein neues Rezitativ enger und logischer mit der Handlung verknüpft. Die beiden Finale erhielten ihre jetzige Gestalt. Das zweite Finale wurde aus dem Kerker vor das Burgtor unter den blauen Himmel verlegt. Die weitläufigen Verhandlungen über die Bestrafung Pizarros wurden gestrichen. Die Arie des Florestan erhielt ihren visionären Schlußteil. Beethoven war mit Treitschkes Umänderungen einverstanden; doch fiel ihm die ganze Arbeit des Umgestaltens sehr schwer, mußte er sich doch wieder gewaltsam in den Geist des Werkes zurückversetzen, das weit hinter ihm lag. „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt" und: „mit dieser Oper verdien ich mir die Märtyrerkrone", schrieb er an Treitschke. Auch war die Zeit knapp bemessen. So war die neue Ouvertüre in E dur (die vierte!) zur ersten Aufführung, die am 23. Mai 1814 stattfand, nicht fertig geworden. Statt ihrer wurde die Ouvertüre zu den Ruinen von Athen gespielt. Auch die umgearbeitete Arie der Leonore wurde erst in einer am 18. Juni zu Beethovens Benefiz veranstalteten Vorstellung in ihrer jetzigen Fassung gesungen.

Nun errang der Fidelio einen wirklichen und nachhaltigen Erfolg. Er wurde im selben Jahre in Wien noch zweiundzwanzigmal wiederholt, ging über die Bühnen Deutschlands und wurde auch in Paris und in London aufgeführt. Aber erst im Jahre 1822, als die geniale Schröder-Devrient, die erste wirkliche dramatische Sängerin der deutschen Opernbühne, die Rolle der Leonore übernahm und sie sozusagen neu

kreierte, ging das Gestirn des Fidelio in vollem Glanze auf, und nun erst fand das großartige Werk auch volles Verständnis.

Als ein Musterbeispiel deutschen Gelehrtenfleißes sei der von Dr. Erich Prieger in Bonn herausgegebene (bei Breitkopf & Härtel 1905 erschienene) Klavierauszug Leonore, der das Werk in seiner ersten Fassung darstellt, erwähnt. Prieger hat 25 Jahre gebraucht, um das Werk, das bekanntlich nur in einzelnen, verstreuten Bruchstücken auf uns gekommen ist, wieder herstellen zu können, und ist aus Liebe zur Sache selbst vor den größten pekuniären Opfern nicht zurückgeschreckt.

Der Fidelio ist Beethovens einzige Oper geblieben. Es ist eine müßige Frage, ob Beethoven, wenn er noch mehr dramatische Werke geschrieben hätte, uns noch Vollendeteres als seinen Fidelio geschenkt, und in welcher Richtung er sich als Opernkomponist wohl weiter entwickelt haben würde. Daß er sich auch später noch öfter mit Opernplänen beschäftigte, steht fest; daß sie unausgeführt blieben, lag wohl zum größten Teil an äußerlichen Umständen, doch mögen auch — dem Meister vielleicht unbewußt — innerliche Gründe mitgesprochen und ihn von einer energischen Inangriffnahme solcher Pläne zurückgehalten haben. Beethoven hatte in seiner dreimal umgearbeiteten und sich selbst unter Aufbietung aller Energie abgerungenen Oper alles gegeben, was er überhaupt als Musikdramatiker zu geben hatte. Diese Seite seines Schaffens war mit dem Fidelio endgültig abgeschlossen. Er hatte ein Werk geschaffen, das in seiner Eigenart und in einzelnen Szenen an dramatischer Vertiefung der Handlung und der Charaktere alles übertraf, was bis dahin auf der Opernbühne geleistet worden war. Beethoven konnte natürlich auch als Opernkomponist seinen eigenartigen künstlerischen Charakter nicht verleugnen; und dieser war mehr auf das ernste und tragische als auf das heitere und leichte Genre gestimmt. Den tiefen Schmerz und die überquellende, jauchzende Freude, glühende Sehnsucht und starke Leidenschaften vermochte er besser darzustellen als zierliches Getändel; selbst sein Humor zeigte ein strenges Gesicht und gebärdete sich öfter wild als liebenswürdig. So mag es scheinen, als ob ihn seine Natur in die Bahnen Glucks hätte leiten sollen. Aber gerade diesem Meister konnte Beethoven am wenigsten folgen; denn Glucks mit strenger Objektivität gestalteten mythologischen Figuren mußten ihm, dem modern empfindenden und seine Musik mit seinen persönlichsten Empfindungen belebenden Künstler, kalt und leblos erscheinen. Gluck war überall in erster Linie vom Drama ausgegangen, und dieses Drama hatte er musikalisch zu gestalten gesucht. Beethoven aber war durch und durch absoluter Musiker; ihm war also unter allen Umständen die Musik das erste und wichtigste; ihre Ausdruckssicherheit sollte nur durch den Text erhöht, sie sollte dadurch dramatisch, d. h. auch äußerlich, zum Drama werden. Das sind zwei ganz entgegengesetzte Wege. Auch Mozart war mit ganzem Herzen absoluter Musiker gewesen, daneben besaß er aber ein ungemein starkes dramatisches Gefühl, das durch frühzeitige und immerwährende Beschäftigung

mit der Bühne überdies noch außergewöhnlich entwickelt worden war. So hielten sich in seinem Schaffen der absolute Musiker und der Dramatiker gewissermaßen die Wage. Aber auch er hatte seine Opern mehr aus dem Geiste der Musik als aus dem Drama heraus geschaffen. Zudem war er, im Vergleich mit Gluck, ein moderner Musiker, der seine dramatischen Gestalten bereits trefflich zu individualisieren verstand. Beethoven konnte daher als Opernkomponist nur an Mozart anknüpfen. Wie er die Form



Wilhelmine Schröder-Devrient, die zweite Darstellerin des Fidelio. (S. 341.)
Gezeichnet von C. Patschke.

der Symphonie von seinen Vorgängern übernommen hatte, so übernahm er nun auch die Mozartsche Opernform. Er übernahm sie, wie er sie vorfand, suchte keine neuen dramatischen Theorien aufzustellen, keine Reformen einzuführen; und doch schuf er etwas Neues. Er komponierte seine Oper noch viel mehr und viel ausschließlicher aus dem Geiste der absoluten Musik heraus als Mozart. Es scheint, als ob der Text sich ihm nicht unmittelbar in eine gesungene Opernszene, sondern jeweilen zuerst in einen symphonischen Satz verwandelt habe, der den Inhalt der Szene sozusagen orchestral darstellte, und als ob dann erst nachträglich einzelnen Stimmen dieses Satzes der Worttext untergelegt und die betreffenden Instrumentalstimmen durch

menschliche Singstimmen ersetzt worden seien. Das Eigenartige in Beethovens Satzweise liegt nicht nur darin, daß er die Singstimmen instrumental behandelt, sondern darin, daß Orchester und Singstimmen zusammen ein untrennbares Ganzes bilden, voneinander gar nicht — auch nicht einmal in Gedanken und im Gefühl der Hörer — getrennt werden können. Das Melos — d. i. die innerliche, geistige Melodie — der Fideliosätze ist aus Sing- und Instrumentalstimmen gewoben. Mozart hat seinem Opernorchester eine bedeutsamere Rolle zugeteilt als alle seine Vorgänger; sein Orchester wirkt nicht mehr bloß dekorativ, sondern es begleitet die Handlung und malt die Stimmung bis in die feinsten Einzelheiten, aber es bleibt im wesentlichen doch Begleitung der Singstimmen, die die eigentlichen Träger der Handlung sind. Im Fidelio aber sind Gesang und Instrumentalmusik so eng ineinander verwebt, daß man von einer Begleitung im früheren Sinne nicht mehr reden kann. Dieses Herauswachsen der Singstimmen und der dramatischen Handlung aus dem Orchester ist aber etwas völlig Neues, und deshalb muß der Fidelio als ein Markstein und Wendepunkt in der Geschichte des musikalischen Dramas betrachtet werden; denn hier zweigt sich jene Kunstgattung, die wir als Musikdrama im engeren Sinne bezeichnen und als solches von der Oper im alten Sinne unterscheiden, von eben dieser Oper ab. Was die Renaissance in ihrem dramma per musica anstrebte, was Gluck auf anderem Wege durch seine raffiniert deklamierten und stimmungsvoll begleiteten heroischen Opern zu erreichen suchte: die tatsächliche und innige Wiedervereinigung der beiden Schwesterkünste Poesie und Musik auf dem Gebiete des Dramas, dazu legte Beethoven, halb unbewußt, in seinem „Fidelio" den Grund. Aber das Neue und Originelle erschien auch hier ungesucht und unbeabsichtigt. Im äußerlichen Aufbau seiner Sätze lehnte sich Beethoven eng an Mozart an, dessen edle Kantilene auch aus manchen Stellen des Fidelio wiederklingt. Die alten Opernformen (des sogenannten Nummernstils) wurden also beibehalten. Und diese Formen zu füllen, wurden die vielfachen Textwiederholungen nötig; eine Erscheinung, die wir aus ähnlichen Gründen in der Missa solemnis wieder antreffen. Der musikalische Strom konnte sich noch nicht einheitlich und ununterbrochen durch das ganze Drama ergießen; denn bevor dies möglich war, mußten die Schranken der alten Opernform fallen, und dazu war die Zeit damals noch nicht reif. So herrscht in dem Werke noch ein innerer Widerspruch zwischen Freiheit und Gebundenheit. Der musikalische Strom, der sich frei durch das ganze Drama ergießen möchte, wird überall in zu enge Behältnisse gesperrt; das Blut kann gleichsam in dem Organismus nicht frei zirkulieren. Dieser Widerspruch muß sich uns trotz allen erhabenen Schönheiten des Werkes als störend aufdrängen, und wir vergessen ihn nur deshalb immer wieder, weil uns der Meister in jeder einzelnen Szene aufs tiefste zu rühren und

zu erschüttern weiß; weil er uns mitreißt in den Überschwang seiner Gefühle, so daß wir mit Leonoren zagen und bangen und aufjauchzen mit den Befreiten in jubelnder Seligkeit. Darum blieb aber auch der fruchtbare Zukunftskeim, der in diesem Werke schlummerte, den Zeitgenossen noch verborgen. Das Neue und Eigenartige erschien ihnen nur absonderlich, und selbst diejenigen, die von dem Werke aufs tiefste ergriffen wurden, ahnten seine außergewöhnliche Größe und Bedeutsamkeit mehr, als daß sie sie mit dem Verstande erfaßt hätten. Erst das Schaffen Richard Wagners hat uns die Bedeutung des Fidelio völlig klargelegt.

Wie sich bei Beethoven die Handlung der Oper in absolute Musik umsetzte, das beweisen die drei Leonorenouvertüren, von denen sich die dritte zu einem grandiosen Gedicht in Tönen gestaltet hat, das den Inhalt des Dramas in idealer Weise zusammenfaßt. Auch Richard Wagner, der uns die schönste Deutung dieses unvergleichlichen Tonstückes gegeben hat, will die Ouvertüre in dieser Weise verstanden wissen; er sagt: „Wir können uns beim Anhören der Leonorenouvertüre der gewaltigen Angst nicht erwehren, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden ergreifenden Handlung zusehen. In diesem mächtigen Tonstück hat Beethoven ein musikalisches Drama gegeben, ein auf Veranlassung eines Theaterstückes geschaffenes Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur szenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Das Verfahren des Meisters hierbei läßt uns, soweit wir es verfolgen können, erraten, welch tiefe innere Nötigung ihn für die Konzeption dieser riesenhaften Ouvertüre bestimmte: hier handelt es sich darum, die eine erhabene Handlung, welche im dramatischen Sujet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einfachheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideal neue Bewegung nur aus ihren innersten Antrieben genährt sich vorzuführen. Dies ist die Tat eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entschlusse hingerissen, von der Sehnsucht erfaßt ist, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzusteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es ist die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menschheit zuführt... Doch dieses Werk ist durchaus einzig in seiner Art und darf nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden — wie in allzu feuriger Vorausnahme bietet sie das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama."

So ging aus dem mehr als zehnjährigen Ringen Beethovens mit dem Fidelio-Stoffe eine der ergreifendsten Opern hervor, die wir kennen, ein Werk, das zugleich den Keim zum künftigen Musikdrama in sich barg; daneben aber erblühte aus demselben Stoffe in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 die erste Symphonische Dichtung, die ihrerseits wieder als Ausgangspunkt der modernen Programmusik angesehen werden muß.

Aber es schlummern auch noch andere Keime im Fidelio, die mit den schon genannten aufs engste verwandt sind, die Keime zur romantischen Richtung, die von den direkten Nachfolgern und Erben der Klassiker eingeschlagen wurde. Schon der Text enthält stark romantische Züge, und auch in der so eminent malerischen Verwendung der Instrumente — man denke nur an die musikalische Schilderung der dumpfen Kerkerräume — zeigt sich Beethoven als Vorläufer und Anreger der Romantiker. Ja,

diese koloristischen Momente mußten, da sie mehr an der Oberfläche lagen, von den Zeitgenossen besser verstanden werden, als die tiefer verborgenen Keime, aus denen später die völlige Umwandlung des musikalischen Dramas hervorwuchs. Die Popularität des Fidelio nahm deshalb mit dem Emporblühen der romantischen Richtung stetig zu.

Romantische Züge weisen auch einzelne Instrumentalwerke Beethovens auf. So die im Jahre 1806 geschriebene große Klaviersonate in F moll (Op. 57; dem Grafen Brunswick zugeeignet), gewöhnlich Appassionata genannt; ein grandioses Nachtbild, zwischen dessen stürmischen Ecksätzen, in denen es ächzt und stöhnt und unheimliche Gespenster ihr Wesen treiben, das Andante des Mittelsatzes wie ein frommes Gebet zum Himmel steigt. Ebenso zeigt die Einleitung zu der um die gleiche Zeit entstandenen vierten Symphonie in B dur romantischen Charakter.

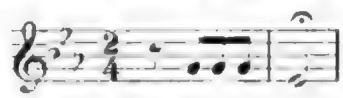
Ganz allmählich und zögernd tritt die Melodie aus Nebelschleiern hervor. Aber mit dem Eintritt des Allegro vivace zerreißen die Wolken, und der Satz erstrahlt in klassischer Heiterkeit. Nach einem innigen, weihevollen Adagio und einem beinahe kapriziösen Scherzo (Allegro vivace) schließt die Symphonie mit einem an die Art Haydns und Mozarts erinnernden, leicht bewegten Schlußsatze. Die vierte Symphonie, die ihrer heiteren Grundstimmung und ihrer leichteren Bauart wegen beim heutigen Publikum unverdientermaßen etwas zu stark in den Hintergrund gedrängt worden ist, fand bei ihrer ersten Aufführung im Frühjahr 1807 reichen Beifall und mußte bald darauf wiederholt werden, wurde aber von der Kritik gehörig heruntergerissen: die Symphonie könne höchstens Beethovens wütendsten (!) Verehrern gefallen haben! Sie ist dem Grafen Oppersdorf dediziert.

Noch vor der öffentlichen Aufführung der Symphonie, am 23. Dezember 1806, war das wundervolle Violinkonzert in D dur (Op. 61) von dem Virtuosen Clement zum erstenmal öffentlich gespielt worden. Es ist an Schönheit und poetischem Reiz von keinem späteren Violinkonzert erreicht worden. Aus derselben Zeit stammen das herrliche vierte Klavierkonzert in G dur (Op. 58) und die drei unter Op. 59 vereinigten Quartette. Sie waren von dem Grafen Rasumowsky bestellt, der Beethoven die darin verarbeiteten russischen Melodien gegeben hatte. Das erste dieser drei Quartette (F dur) nannte ein englischer Kritiker „Flickwerk eines Wahnsinnigen“ (!).

Im Jahre 1807 waren die Hoftheater in die Verwaltung eines adeligen Komitees übergegangen, an dessen Spitze Fürst Lobkowitz stand. Beethoven bewarb sich um die Stelle eines Hoftheaterkomponisten, doch blieb sein Gesuch unbeachtet, obgleich er gerade in diesem Jahre durch die Ouvertüre zu Collins Trauerspiel Coriolan auf dem Gebiete der Bühnenmusik einen unbestreitbaren Erfolg errungen hatte. Dagegen war eine auf Bestellung des Fürsten Esterhazy geschriebene Messe in C dur etwas schwach ausgefallen. Von Liedkompositionen aus dieser Zeit ist zu nennen das wunderbar tief empfundene In questa tomba oscura.

Die nächsten Jahre waren für Beethovens Schaffen so ungemein fruchtbar, daß wir nur die wichtigsten Werke erwähnen können. Das Jahr 1808 brachte neben der Violoncellosonate Op. 69 (dem Freiherrn von Gleichenstein, der einer der wohlwollendsten Ratgeber und edelsten Helfer Beethovens war, gewidmet), den beiden Klaviertrios Op. 70 die fünfte und die sechste Symphonie und die sogenannte Chorphantasie. Die drei letztgenannten Werke wurden, zusammen mit dem G dur-Klavierkonzert, in ein und demselben Konzerte, das Beethoven am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien gab, zum ersten Male aufgeführt. Die beiden Symphonien erschienen auch gleichzeitig im Druck als Op. 67 und 68.

Der Entstehung nach ist die C moll-Symphonie die ältere. Sie wird von vielen als die Krone der Beethovenschen Symphonien, ja als der absolute Gipfelpunkt aller Instrumentalmusik angesehen. Jedenfalls ist sie eines jener allergrößten Wunderwerke menschlicher Kunst, die uns ebenso sehr durch ihre Einfachheit und Einheitlichkeit wie durch ihren unerschöpflichen Gedankenreichtum in Erstaunen setzen. Es ist ein Werk groß und himmelragend wie der Kölner Dom, und ebenso wie dieses Gipfelwerk der gotischen Architektur, türmt es sich aus wenigen und unendlich einfachen Motiven zu seiner überwältigenden Größe empor. Die C moll-Symphonie ist vielleicht die tiefsinnigste, gedankenreichste, aber merkwürdigerweise zugleich auch die populärste unter Beethovens Schöpfungen. Sie bildet in dieser Weise ein Seitenstück zu Goethes Faust, der trotz seines schweren philosophischen Gehaltes, aber dank seiner ungemein plastischen und lebensvollen Figuren tiefer in das Bewußtsein des Volkes eingedrungen ist als irgend ein anderes Werk des Dichterfürsten. So beugt sich auch vor Beethovens C moll-Symphonie sogar der Unmusikalische. Und diese überwältigende Wirkung machte sich von Anfang an geltend. Sie erregte gleich bei der ersten Aufführung die größte Bewunderung und übt — wie Robert Schumann sagt — so oft sie auch gehört wird, „unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche große Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß, solange es eine Welt und Musik gibt." — Beethoven hat uns in keinem seiner Werke sein Innerstes so ganz und völlig gezeigt wie in dieser Symphonie. Wer wissen will, wer Beethoven war, der muß sich in diese Töne versenken. Hatte er uns in der „Eroica" den Helden gezeigt, der kämpfend fällt, im Tode aber siegt und die Welt befreit, so schildert er uns in der C moll-Symphonie den Kampf des Künstlers, des Menschen mit sich selbst und dem feindlichen Geschick. Es ist ein schwerer, ja der schwerste Kampf, aber er führt aus Nacht zum Licht und endet in unendlichem Siegesjubel. Formell ist die Symphonie das einheitlichste und am schönsten in sich abgerundete Werk des Meisters. Aus einem einzigen kurzen Motiv von vier Noten



baut sich der gewaltige erste Satz auf als ein Bild übermenschlichen Ringens, furchtbarster Seelenkämpfe. Wie Czerny erzählt, soll Beethoven das kurze Motiv im Walde einer Goldammer abgelauscht haben. Auch wird berichtet, daß der Meister auf die Frage nach der Bedeutung dieser vier Töne geantwortet haben soll: „So klopft das Schicksal an die Pforte". Was an diesen Erzählungen Wahrheit, was Sage ist, wollen wir nicht entscheiden. Doch sicher ward noch niemals aus einem so kurzen und einfachen Motiv ein so überwältigender musikalischer Satz aufgebaut, wie aus diesen vier pochenden Tönen. Im zweiten Satze (Andante con moto) ergießt die wundervolle Hauptmelodie erquickenden Trost in das

Herz des Kämpfers, während das marschartige Nebenthema die Hoffnung auf künftigen Sieg kündet, die an der Stelle, wo eben dieses Marschthema in C dur auftritt, einen Augenblick zur völligen Gewißheit wird. Aber schon meldet sich in den Bässen wieder der unheimliche Rhythmus des Schicksalmotivs aus dem ersten Satze. Die durchgefochtenen Kämpfe zittern gleichsam in der Erinnerung des Streiters nach und mahnen, daß der Sieg noch nicht endgültig erfochten ist. Und wieder beginnt das Lied des Trostes und der Hoffnung in wunderbar durchgeistigten Variationen. Zeigt uns der zweite Satz, wie sich der Kämpfer durch Resignation wieder emporrichtet, so schildert der dritte (Allegro), der an der Stelle eines Scherzo steht, obgleich er nicht ausdrücklich als solches bezeichnet ist, wieder eine höhere Überwindungsstufe, die Überwindung des unerbittlichen Schicksals durch den Humor. Aber den Begriff Humor müssen wir hier im erhabensten und weitesten Sinne fassen, wie er nur den Größten eigen ist, einem Shakespeare und einem Beethoven; denn ein heiterer Satz im landläufigen Sinne ist das nicht. Düster und fremdartig sind die Motive, trüb und gedrückt die Harmonien. Nur der Rhythmus tanzt scheinbar fröhlich dahin. Dieser Rhythmus aber, der das Ganze wie ein roter Faden durchzieht, ist nichts anderes als das alte ewigpochende Schicksalsmotiv, das den Reigen anführt und den Tanzschritt beflügelt. Das ist der Humor der Totentänze! Mutig geht hier der Künstler dem Gespenst des eigenen Mißgeschicks zu Leibe, er treibt mit dem Peinvollsten, dem Furchtbarsten, mit dem eigenen Leiden Scherz und überwindet es. Wie Nietzsche-Zarathustra besiegt er tanzend den Geist der Schwere. Aber es ist ein böser Kampf, er führt an Abgründen vorbei, wo, wie in dem unheimlich polternden, fugierten Mittelsatz (Trio) der Geist sich zu umnachten, die Persönlichkeit in das Chaos sich auflösen zu wollen scheint. Doch Kraft und Lebenstrieb siegen. Das Scherzomotiv taucht (pizzicato) wieder auf, das Schicksalsmotiv, pocht immer leiser und leiser, und dann bricht herrlich wie ein strahlendes Licht in C dur der Triumphmarsch des vierten Satzes hervor, volkstümlich einfach in seinen Motiven, von jedem Druck befreit jubelt er den Sieg des Willens und der Charakterstärke über die Zufälligkeiten des Lebens, den Sieg des Geistes über die Materie in die Welt hinaus. Und wenn auch noch einmal, als Erinnerung an das Vergangene, düstere Schatten emporsteigen wollen, sie werden rasch vertrieben von dem jauchzenden Freuden- und Siegesgesang.

Die fünfte Symphonie ist dem Fürsten Lobkowitz und dem Grafen Rasumowsky gemeinschaftlich gewidmet, denen er damit den ersten Dank für die ihm im selben Jahre zuteil gewordene Jahresrente aussprach (vgl. S. 351).

Die sechste Symphonie (F dur), die Beethoven gleichzeitig mit der fünften in Arbeit hatte, wurde 1808 in Heiligenstadt vollendet. Sie bildet neben der gewaltigen Epopöe der fünften ein liebliches Idyll; der Meister ruhte gleichsam von den gewaltigen Geisteskämpfen aus, die er uns in der C moll-Symphonie geschildert hatte, indem er sich in die Betrachtung der Natur versenkte. Beethoven hat diese Symphonie selber als Pastorale bezeichnet und damit ihren Inhalt klar angedeutet. Eine ähnliche allgemeine Andeutung des Inhaltes hatte er schon in der Überschrift der „Eroica" gegeben. Diesmal ist er aber noch weiter gegangen, indem er auch die einzelnen Sätze mit Überschriften versah (Erwachen heiterer Empfindungen bei Ankunft auf dem Lande — Szene am Bach — Lustiges Zusammensein der Landleute — Gewitter. Sturm — Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm). Wir haben also hier ein richtiges Programm; in der Tat ist diese Pastoralsymphonie unter den Werken des Klassikers Beethoven für die Gegner der Programmusik stets ein schwer verdaulicher Brocken gewesen, und sie haben alle möglichen Entschuldigungen hervorgesucht, um den Meister von der Sünde, daß er bestimmte Gedanken durch seine Musik habe ausdrücken wollen, rein zu waschen, wie sich andrerseits die Programmusiker gerade auf die Pastoralsymphonie stets gern berufen haben. Wenn wir die Sache vorurteilslos betrachten, so können sich weder die absoluten Musiker noch ihre Gegner, die Programmusiker, auf dieses Werk zur Bestätigung oder zur Widerlegung ihrer Theorien berufen; denn die Pastorale nimmt in der Entwicklungsgeschichte

der Instrumentalmusik eine ähnliche Übergangsstellung ein wie der „Fidelio“ in der Entwicklung der dramatischen Musik von der Oper zum Musikdrama. Die Pastorale ist geschichtlich deshalb interessant, weil in ihr die moderne Frage der Programmusik gleichsam zum ersten Male aktuell wurde. In unsern Ausführungen über Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik haben wir schon auf den Unterschied hingewiesen, der zwischen dem, was wir heute unter Programmusik verstehen, und jener in das Gebiet der pièces caractéristiques gehörenden mehr oder weniger naiven Darstellung von Dingen und Begebenheiten besteht, wie wir sie bei älteren Musikern finden, und die



Ludwig van Beethoven.
Nach Kriehubers Lithographie gestochen von M. Lämmel.

wir als Pseudoprogrammusik bezeichnet haben. Wir haben auch bereits erwähnt, daß diese beiden grundverschiedenen Richtungen im Schaffen Beethovens zusammentreffen. Zu seiner Zeit florierte auch jene Pseudoprogrammusik noch. Da gab es musikalische Schlachtengemälde — und wir werden sehen, daß Beethoven selbst (Schlacht bei Vittoria) ein solches Stück schrieb — eine Belagerung Wiens, Sturm und Gewitterszenen usw. Wir wissen, daß der Meister gelegentlich über solche Kompositionen lachte. Aber andererseits war er selber mehr als alle seine Vorgänger bestrebt, der Instrumentalmusik persönlichen Ausdruck zu verleihen; er wollte seine Gedanken und Gefühle eben möglichst bestimmt durch die Musik ausdrücken, und in der Eroica, in der C moll-Symphonie, in der großen Leonorenouvertüre hatte er bereits der Instrumentalmusik aus seinem innersten musikalischen Fühlen und Denken heraus diesen bestimmten per-

sönlichen Ausdruck verliehen, er hatte in diesen Werken also gewissermaßen Programmmusik im modernen Sinne geschaffen. In jenen großen, sein eigenes Seelenleben bis ins Innerste aufrührenden Werken hatte er den Instrumenten diese neue Ausdrucksfähigkeit abgerungen, die Künstlernot hatte ihn die Instrumente reden lehren. Nun war er aus diesen Kämpfen in die freie Natur geflüchtet, in die Natur, zu der er immer wieder hinauseilte, die ihm, dem Einsamen, die nächste und vertrauteste Freundin war, und nachgestaltend wollte er die einfachen und beseligenden Gefühle schildern, die ihn in Wald und Flur, beim Rauschen des Baches oder in der Dorfschenke beim fröhlichen Tanz der Landleute ergriffen und sein stürmisches Herz beruhigten. Es ist eine andere Überwindung des schweren Geschicks und des Herzeleids als die in der C moll-Symphonie gezeichnete, eine stillere, sanftere, einfachere. Um dieses stille, friedliche Dasein zu schildern, wo die Seelenkämpfe schweigen, wo nur die unschuldvolle Natur in ihren eigenen Weisen spricht, griff er zu jener naiven, malenden Darstellungsform der Pseudoprogrammusiker, zu jenen kleinen Naturnachahmungen und Genrebildchen, die er sonst selbst belächelte. Er griff zu dieser Schilderungsart, weil sie ihm in diesem Falle als das beste Ausdrucksmittel für seine Gedanken erschien. Bei alledem aber blieb er auch hier Beethoven. Die Naturnachahmungen sollten Nebensache, nur äußere Verzierung, der Empfindungsgehalt aber die Hauptsache sein; denn er bemerkte: „Keine Malerei, sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind, welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt, wobei einige Gefühle des Landlebens geschildert werden.“ So entstand die Pastorale mit ihrem ersten Satz, der wie ein Spaziergang durch Feld und Wald an einem taufrischen Sonntagmorgen anmutet, mit ihrer Szene am murmelnden Bach, wo Wachtel, Kuckuck und Nachtigall ihre Weisen ertönen lassen, mit ihrer in der Lebenswahrheit und dem derben Humor eines Teniers oder Ostade geschilderten Bauerntanzszene, in der das Dorfmusikantenorchester so ergötzlich wiedergegeben ist, mit dem plötzlich hereinbrechenden Gewitter und dem den Schluß bildenden harmlos heiteren Hirtengesang. Der heutige Geschmack, der mehr an großen und tragischen als an einfach heiteren Stoffen Gefallen findet, hat die Pastoralsymphonie etwas vernachlässigt; dazu kommt noch, daß sie von den Fanatikern der absoluten Musik nicht ganz für voll angesehen wird, und so ist sie auf den Konzertprogrammen der letzten Jahre immer mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Sehr mit Unrecht; denn wir berauben uns dadurch nicht nur des Genusses an einem wundervoll frischen Werke, das gerade in unsrer rastlos hastenden Zeit für manche ein wahres Labsal bilden könnte, sondern wir fälschen uns durch das einseitige Betonen und Hervorkehren des Schmerzlichen, Leidenschaftlichen und Übermenschlichen auch das künstlerische Gesamtbild des Meisters. Wenn wir Beethoven recht verstehen wollen, so müssen wir ihn auch in seinen liebenswürdigen und naiven Zügen schätzen und lieben lernen.

Ein Werk, das uns den Meister ebenfalls von seiner liebenswürdigen Seite zeigt, ist die im selben Konzert mit den beiden großen Symphonien zum ersten Male aufgeführte Phantasie für Piano mit Orchester und Chor (Op. 80). Es ist ein genial hingeworfenes Tonstück; ein echter Künstlertraum. Der Meister sitzt präludierend am Klavier. Nach unsicherem Hin- und Herschweifen beginnen sich seine Gedanken zu konzentrieren. Eine Marschweise erklingt, da erwachen leise, eines nach dem andern, die Instrumente des Orchesters und vermischen ihre Klänge mit denen des Flügels. Immer mehr Gestalten scheinen sich heranzudrängen. Nun beginnt das Klavier eine liebliche, einfach volkstümliche Weise. Orchester und Klavier führen sie durch, und immer mächtiger schwillt das Lied. Nochmals meldet sich das Marschthema, aber da erwachen auch schon die Menschenstimmen. Zwei weiblichen Singstimmen antworten zwei männliche, und nach und nach fällt der ganze Chor in das frohe glückselige Lied ein, und „schmeichelnd hold und lieblich“ erklingt nun die Weise. Der Gedanke des am Klavier phantasierenden Meisters hat durch das Orchester vollen Ton und Farbe und schließlich im gesungenen Liede gleichsam menschliche Gestalt

angenommen. Das dunkle Gefühl ist bestimmte Sprache, ist Poesie geworden. Ist das nicht wie eine entzückende Vorahnung der neunten Symphonie?

Im Jahre 1809 schien sich die materielle Lage Beethovens günstiger gestalten zu wollen. Er hatte eine Berufung nach Kassel als Kapellmeister des Königs Jérôme von Westfalen erhalten, und nun waren seine Freunde um seinen Verlust besorgt und suchten ihn an Wien zu fesseln. Sein Schüler, der Erzherzog Rudolf, und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky warfen ihm gemeinschaftlich einen Jahresgehalt von 4000 Gulden aus, unter der einzigen Bedingung, daß er in Wien bleibe. Es wurde ein förmlicher Vertrag darüber aufgesetzt, und Beethoven empfing das Dekret am 18. März 1809 aus den Händen des Erzherzogs. So schien, wenn auch der gleichfalls erhoffte Titel eines Hofkapellmeisters ausblieb, die Existenz des Meisters gesichert, und dieser spricht die Genugtuung, die er darüber empfand, in verschiedenen Briefen aus. Leider aber sollte sich auch diese Sicherheit nur allzubald als trügerisch erweisen. Beethoven erhielt nämlich nach dem „Dekret" den Gehalt nicht in Silbergulden, sondern in Bankzetteln ausgezahlt, und diese waren schon im Jahre 1809 so stark entwertet, daß die 4000 Papiergulden nur einen Wert von etwa 1600 Silbergulden repräsentierten, und nach dem Kriege mit Frankreich sank der Kurs noch tiefer. Beethoven jammerte in einem Briefe an den Grafen Brunswick: „O unseeliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verstopfen sollen lassen und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben, wie Ulysses." Dazu kam, daß Fürst Kinsky plötzlich starb (1812) und Fürst Lobkowitz in finanzielle Schwierigkeiten geriet. Dadurch stockten die Zahlungen, und Beethoven wurde in unangenehme und langwierige Prozesse verwickelt. So blieb schließlich von dem Jahresgehalt nicht viel übrig, und Beethoven mußte sich in der Hauptsache eben wieder mit seinen unsicheren Einnahmen durchschlagen. Diese Einnahmen scheinen zwar gar nicht so gering gewesen zu sein; denn es fehlte ihm nicht an Aufträgen, und für seine Werke fanden sich meistens mehrere Verleger zu gleicher Zeit. Auch erhielt er wertvolle Geschenke. Aber Beethoven hatte nicht das mindeste ökonomische Talent, er wußte absolut nicht mit Geld umzugehen. Es gab Tage, an denen er nur ein paar Brötchen aß, weil er kein Geld hatte, sich ein Mittagsmahl zu kaufen, und ein andermal konnte er nicht ausgehen, weil er seine Stiefel reparieren lassen mußte und kein zweites Paar besaß, wie Spohr erzählt. Beethoven lebte keineswegs verschwenderisch, war auch bescheiden in seinen eigenen Bedürfnissen; aber er wußte seine Einnahmen nicht einzuteilen, und überdies verleitete ihn seine Herzensgüte oft zu Ausgaben, die seine Mittel überschritten. Seine Brüder unterstützte er von jeher in uneigennützigster Weise, aber auch gegen Freunde, die in Bedrängnis gerieten, zeigte er sich stets freigebig, wie er überhaupt, wo er Not und Leid sah, helfend einzugreifen suchte, ohne dabei auf den

Stand der eigenen Finanzen Rücksicht zu nehmen. Während er selbst darbte, gab er Konzerte zu wohltätigen Zwecken und weigerte sich, irgend etwas von dem Erträgnis solcher Veranstaltungen für sich selbst anzunehmen. Auch durch seinen ewigen Wohnungswechsel stürzte er sich in Ausgaben. Der geringste oft nur eingebildete Übelstand, eine ihm unangenehme Nachbarschaft, irgendeine Zufälligkeit, ja selbst die zu große Höflichkeit der Hausgenossen konnte ihn veranlassen, plötzlich auszuziehen. So hatte er oft zwei Wohnungen zu bezahlen, ohne ein Heim zu besitzen. Nirgends fand er Ruhe. Seine häuslichen Verhältnisse gerieten immer mehr in Verwirrung, und er fühlte sich dann zeitweise ungemein unglücklich und verlassen. Auch seine guten Freunde, wie die treffliche Frau Nanette Streicher, die zeitweilig etwas Ordnung in seine Wirtschaft zu bringen suchte, oder der stets getreue Baron Zmeskall, den Beethoven in seinem oft etwas derben Humor in launigen Billetts mit allerhand merkwürdigen Titeln wie Musikgraf, Freßgraf oder gar Baron Dreckfahrer zu beehren liebte, konnten da nicht immer Rat schaffen, da die Eigensinnigkeit und das mit der Taubheit zunehmende Mißtrauen des Meisters oft die besten Absichten vereitelte.

Das Jahr 1809 hat manche größere Kompositionen aufzuweisen. Es entstand das fünfte Klavierkonzert in Es dur (Op. 73), das von manchen für das schönste der Gattung gehalten wird; ferner das dem Fürsten Lobkowitz gewidmete Quartett Op. 74 in Es dur, das nach einer Stelle, wo abwechselnd je zwei Instrumente das Anfangsmotiv des Hauptsatzes pizzicato spielen, von den Musikern den Namen Harfenquartett erhalten hat; die der Gräfin Therese von Brunswick gewidmete Fis dur-Klaviersonate Op. 78, die Beethoven selbst sehr hoch schätzte, und die Sonatine in G dur (Op. 79). Auch die sogenannte charakteristische Sonate, Op. 81ª, deren drei Sätze Beethoven mit den Programmüberschriften Les adieux, l'absence et le retour versehen hat, gehört zum Teil noch in dieses Jahr. Beethoven hatte im Originalmanuskript über den ersten Satz das Datum der Abreise des Erzherzogs Rudolf und über den letzten Satz das Datum der Rückkehr des Erzherzogs geschrieben.

Das Jahr 1809 war eine böse Zeit für Wien gewesen. Die Stadt war von den Franzosen belagert, bombardiert und eingenommen worden. Den Bewohnern wurden von den feindlichen Truppen harte Lasten auferlegt. Die fremde Einquartierung brachte Unruhe und Teuerung. Darunter hatte auch Beethovens Schaffen zu leiden.

Im folgenden Jahre entstand die Musik zu Egmont (Op. 84), die in ihrer Ouvertüre und den Zwischenaktsmusiken eine gar wundervolle Ergänzung zu Goethes Trauerspiel bildet. Die beiden Lieder Klärchens sind ariettenartig behandelt und fallen daher — so schön und charakteristisch sie als Lieder an sich sein mögen — aus dem Stil und Rahmen des Dramas heraus, das hier nur ganz einfache volkstümliche Weisen verlangt. Zur selben Zeit komponierte Beethoven auch mehrere Lieder von Goethe, so Mignons Lied „Kennst du das Land", „Neue Liebe, neues Leben", „Herz, mein Herz" und das Lied Mephistos „Es war einmal ein König", die zusammen mit drei früher komponierten Liedern (Gretels Warnung, An den fernen

Geliebten, Der Zufriedene) als Op. 75 erschienen, und die unter Op. 83 vereinigten drei Gesänge von Goethe: „Wonne der Wehmut", „Sehnsucht" und „Mit einem gemalten Bande". Im Jahre 1812 sollte Beethoven auch die persönliche Bekanntschaft Goethes machen, den er als Dichter so hochschätzte. Bettina von Arnim hatte dem Dichterfürsten schon viel über den



Beethoven und Goethe in Teplitz. (S. 354.)
Nach dem Gemälde von Carl Röhling.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

großen Komponisten geschrieben und sein Bild in der ihr eigentümlichen, etwas überschwenglichen Weise entworfen. Goethe war begierig, Beethoven kennen zu lernen, und ließ ihn einladen, nach Teplitz zu kommen, wo damals der österreichische, der sächsische und der weimarische Hof und zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten weilten. Beethoven war, wie er an Erzherzog Rudolf berichtete, viel mit Goethe zusammen, aber die beiden Männer waren zu verschiedene Naturen, um sich geistig näher treten und sich gegenseitig voll verstehen zu können. Goethes reservierte Hofrätlichkeit

konnte sich in das meist zwischen Extremen sich bewegende, rücksichtslose Wesen Beethovens nicht finden. Auch war der Dichter, der in seinem musikalischen Empfinden nicht über den immerhin beschränkten Ideenkreis eines Reichardt und Zelter hinauskam, nicht imstande, die überragende Größe des Komponisten Beethoven zu fassen, wenn ihm, als dem feinen Psychologen und Menschenkenner, auch die außergewöhnliche Persönlichkeit des Mannes hochinteressant erscheinen und imponieren mußte.

Die Gegensätzlichkeit beider Charaktere wird durch eine Anekdote grell beleuchtet, die von Bettina von Arnim berichtet wird und für beide charakteristisch bleibt, selbst wenn sie durch die rege Phantasie der Erzählerin etwas ausgeschmückt worden sein sollte *). Auf dem Heimwege von einem Spaziergange sollen Beethoven und Goethe der ganzen kaiserlichen Familie begegnet sein, die sie von weitem auf sich zukommen sahen. Da machte sich Goethe von Beethovens Arm los und stellte sich mit abgezogenem Hut auf die Seite des Weges; Beethoven aber ging mit dem Hut auf dem Kopfe und mit untergeschlagenen Armen mitten durch die ihm höflich zu beiden Seiten ausweichende und ihn freundlich grüßende Hofgesellschaft hindurch und rückte nur ein wenig an seinem Hute. Nachher wartete er auf Goethe, der sich tief vor den Herrschaften verbeugt hatte, und sagte zu ihm: „Auf Euch habe ich gewartet, weil ich Euch ehre und achte wie Ihr es verdient, aber jenen habt Ihr zu viel Ehre angetan". Vorher schon hatte er ihm gesagt: „Ihr müßt ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr". Solche Ungeschliffenheiten gingen dem stets vornehm reservierten Goethe wider den Strich. Er fühlte sich in Beethovens Nähe nicht behaglich. An Zelter schrieb er: „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt; sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, was vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger, als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

An Kammermusikwerken entstanden um diese Zeit das fünfsätzige, dem Baron Zmeskall gewidmete Quartetto serioso Op. 95, das Trio Op. 97 mit dem wunderbaren Andantesatze und die dem Erzherzog Rudolf gewidmete reizvolle Violinsonate Op. 96, deren letzte Sätze 1812 vollendet wurden. Überdies hatte Beethoven zur Feier der Eröffnung des deutschen Theaters in Pest am 9. Februar 1812 die Musik zu zwei von Kotzebue gedichteten Festspielen zu König Stephan und zu den Ruinen von Athen zu schreiben.

*) Die Echtheit eines Briefes von Beethoven an Bettina von Arnim, worin er die betreffende Begegnung mit dem Wiener Hofe selbst erzählt, ist mit Vorsicht aufzunehmen, da das Autograph dieses Briefes bis jetzt noch nicht zum Vorschein gekommen ist. Von Marx und einigen Forschern ist er als ein Geistesprodukt der phantasievollen Bettina im Stile von Dichtung und Wahrheit angesehen. Bettina erzählt die Begebenheit in ihrem Briefe an den Fürsten Pückler-Muskau übrigens fast mit den gleichen Worten, mit denen sie ihr Beethoven in seinem angeblichen Briefe schilderte, zugleich aber behauptet sie, Beethoven sei sofort nach der Begegnung zu ihr gelaufen und habe ihr alles erzählt. Warum soll er es ihr dann nachher noch so ausführlich als etwas Neues geschrieben haben?

Das erste davon, König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter, leitete die Festlichkeit als Vorspiel ein. Nach einer lebendig und leicht gehaltenen, an nationale Weisen anklingenden Ouvertüre erblicken wir den König und sein Volk auf weitem Blachfelde, im Hintergrunde die Stadt Pest. Der Chor preist den König, dessen Vater bei den Ungarn das Christentum eingeführt hatte. Das siegreiche Heer kehrt unter den Klängen eines Marsches zurück. Dem Könige wird „im treuen Geleite die fromme Braut" zugeführt, und römische Greise, Gesandte des Papstes, überbringen ihm die Stephanskrone; während er sie aufsetzt, kommt der prophetische Geist über ihn, und er schaut seine Nachfolger auf Ungarns Thron, darunter als letzten „den biedern Enkel der guten Maria Theresia!" — Die Ruinen von Athen beschlossen das Fest als Nachspiel. Hier werden vom Dichter Götter und Menschen, Vergangenheit und Gegenwart, bunt durcheinander gewürfelt. Der Ausgangspunkt des Spiels ist folgender: Minerva wurde von Zeus zur Strafe in einen zweitausendjährigen Schlaf versenkt. Nun ist die Zeit um, sie erwacht und verlangt nach Athen geführt zu werden. Dort findet sie die Akropolis in Trümmern, das Land der Barbarei verfallen. Auch in Rom, wohin sie sich wenden will, sei es nicht anders, wird ihr von Merkur berichtet; dagegen hätten die Musen bei den Ungarn eine würdige Stätte gefunden. So zieht denn das Götterpaar nach Pest, wo Thalia und Melpomene auf Triumphwagen, von Genien umschwebt, einherziehen und schließlich mitten unter antiken Altären und Götterbildern auch das Brustbild des Kaisers Franz erscheint. Beethoven hat sich mit diesem Wust so gut abgefunden, als es überhaupt möglich war; ja er hat einzelnen Szenen sogar wirkliches Leben zu verleihen vermocht. Er zeigt sich hier ganz als realistischer Schilderer. In der Einleitung der Ouvertüre malt er die Trümmerstätte des entweihten Parthenon. Wunderbare Stücke dieser realistischen Schilderungskunst sind der von dumpfem Fanatismus getragene Chor der Derwische („Du hast in deines Mantels Falten") mit seinen Kaaba- und Mahomed-Rufen und der allbekannte noch heute in allen möglichen Bearbeitungen viel gespielte Janitscharen-(Türkische)Marsch.

Gerade in dieser Zeit, wo sich die unheilvollen Folgen des Finanzpatentes in Österreich geltend machten, war Beethoven genötigt, sich nach Brotarbeit umzusehen. Da kam ihm ein Auftrag des schottischen Kunstliebhabers Georg Thomson gelegen, der Volksmelodien sammelte und diese durch Komponisten bearbeiten ließ. Schon Haydn hatte, neben Pleyel und Kozeluch, an dieser Sammlung mitgearbeitet. Seit 1810 bearbeitete auch Beethoven irische, walisische und schottische Volksmelodien und später noch Lieder anderer europäischen Nationen, teils für eine, teils für mehrere Singstimmen mit Begleitung von Piano, Violine und Violoncello. Je mehr sich Beethoven in diese Arbeiten vertiefte, um so stärker fühlte er sich dadurch angeregt. Er setzte diese Bearbeitungen, die ihm neben seinen großen Werken zugleich auch als eine Art Erholung des Geistes erscheinen mochten, bis in seine letzten Lebensjahre fort.

Als schönste Früchte dieser Schaffensperiode aber reiften im Jahre 1812 die siebente und die achte Symphonie. Beides sind Werke höchster Vollendung, von denen besonders die feurige siebente überall, wo sie erklang, die Hörer zur höchsten Begeisterung hinriß.

Richard Wagner hat Beethovens siebente Symphonie in A dur (Op. 92) die Apotheose des Tanzes genannt. Es gibt Ausdrücke, die so bezeichnend sind, daß sie sich dem Gedächtnis unauslöschlich einprägen. Zu diesen ungemein charakteristischen Bezeichnungen gehört auch jenes Wort über die siebente Symphonie. Seit Wagner

es gesprochen hat, kann sich unsere Phantasie beim Anhören der A dur-Symphonie von dem Bilde des Tanzes nicht mehr loslösen, und die gerade in dieser Symphonie besonders scharf ausgeprägte Rhythmik kommt unserer Phantasie dabei zu Hilfe. Wenn wir aber von einer Apotheose des Tanzes sprechen, so dürfen wir natürlich nicht an Tänze im modernen Sinne, an unsere Walzer, Polkas und Quadrillen, natürlich ebensowenig an unsere modernen Balletts denken, sondern wir müssen, wie Wagner selbst, wenn er jenen Ausdruck brauchte, den Tanz im Sinne der antiken Griechen auffassen, bei denen diese Kunst noch nicht zu einer durch einen bestimmten Takt geregelten halb lüsternen, halb stumpfsinnigen Hüpferei entartet war; wir müssen an jenen Tanz denken, der nicht nur der Ausdruck lebensfroher Sinnenlust, sondern zugleich auch Gottesdienst, unter allen Umständen aber höchste Schönheit war, an jenen Tanz, der sich im freien Waffenspiel der Männer und Jünglinge offenbarte, der Schritt und Gesang des tragischen Chores regelte und im weltvergessen-korybantischen Taumel der Mänaden daherbrauste. So steigen denn auch mit dieser Idee des Tanzes antike Bilder vor unserer Phantasie empor. In der wundervollen Einleitung zum ersten Satze (Poco sostenuto) können wir im Geiste eine antike Landschaft erblicken, in der weite Freitreppen zu schimmernden, säulengetragenen Marmortempeln emporführen. Mit dem Eintritt des Vivace beginnt dann der eigentliche Tanzreigen. Das Thema ist beinahe bukolisch und erinnert etwas an die Pastoralsymphonie; aber es zeigt sich immer wieder in neuer Gestalt. Unter der überschäumenden Lebensfreude erscheint eine leise Melancholie, das Thema selbst steigert sich zu erhabener Würde, die Perioden dehnen sich ins Grandiose, um gleich darauf wieder zierlich und graziös einherzutanzen. Die Gegensätze sind ungemein scharf hervorgehoben und unvermittelt nebeneinander gestellt; kühne Modulationen und jähe dynamische Wechsel sind diesem Satze wie der ganzen Symphonie eigentümlich. Es ist ein Bild regen, heiteren Lebens unter sonnigem Himmel, ein allseitiges Regen der Kräfte, ein Bild der antiken Welt, die noch nichts wußte von Sünde und Selbstkasteiung. Auch der zweite Satz, das berühmte Allegretto, mit seinem streng festgehaltenen Rhythmus und seinem immer starr in einer Stimme liegenden Hauptmotiv, fügt sich ungezwungen in das Bild der antiken Weltanschauung. Zeichnete uns der erste Satz das antike Leben, so führt uns der zweite gleichsam die antike Anschauung vom Tode vor. Mit dem ersten fremdartigen Quartsechsakkord der Bläser öffnen sich die Pforten der Unterwelt, und in stets gleichgemessenem Schritte ziehen die Schatten an uns vorbei. Unwillkürlich fallen uns die Worte ein, die Homer den Schatten des Achilleus zu dem in den Hades hinabgestiegenen Odysseus sagen läßt, und in denen die ganze Anschauung des lebensfrohen Hellenentums von Tod und Jenseits wie in einem Hohlspiegel zusammengefaßt erscheint:

„Preise mir jetzt nicht tröstend den Tod, ruhmvoller Odysseus.
Lieber möcht' ich fürwahr dem unbegüterten Meier,
Der nur kümmerlich lebt, als Tagelöhner das Feld baun,
Als die ganze Schar vermoderter Toten beherrschen."

Alles ist traumhaft. Schmerzlos ziehen die Schatten vorüber, aber auch freudlos. Eine unendlich wehmütige Melodie geht neben den stets gleichen Schlägen des starren Hauptmotivs einher, wie eine sehnsüchtige Erinnerung an die schöne für immer entschwundene Welt des Tages. Nur an einzelnen Stellen bricht das Weh mit voller Gewalt hervor, und wir erinnern uns der großen Unglückseligen, eines Tantalos, eines Tityos, Irion und Sisyphos. In der schönen A dur-Stelle mit der Triolenbegleitung, wo der Todesrhythmus nur noch ganz leise klopft, öffnet sich uns ein Blick ins Elysium, in die Gefilde der Seligen. Und wieder drängen die Schatten heran, mehr und mehr, bis schließlich alles entschwindet und sich mit dem von den Bläsern lang ausgehaltenen Quartsextakkord der Tonika die Pforten des Hades wieder schließen. — Wenn wir im antiken Vorstellungskreise bleiben wollen, so dürften wir im dritten Satze die Naturanschauung im Sinne der

Antike verkörpert sehen. Die ganze Natur ist mit Fabelwesen belebt, die in Feld, Wald und Welle ihr Wesen treiben, in Bäumen und Blumen, im wilden Felsgestein und in des Meeres Woge ihren Wohnsitz haben und ihr munteres Spiel treiben. In scharfem Gegensatz hebt sich der trioartige Satz (Assai meno presto) in D dur, dessen Thema einem österreichischen Wallfahrtsgesang entnommen ist, vom scherzoartigen Hauptsatze (Presto) in F dur ab. Im Hauptsatze neckt und jagt sich der tolle Reigen der bockfüßigen Faune, der leichten Sylphiden und der zierlichen Nymphen, im Triosatze locken die Sirenen in lieblichem Gesange; schließlich scheint Galathea selber mit ihrem Gefolge — das eigensinnig wider den dreiteiligen Takt blasende Muschelhorn der Tritonen ist deutlich zu vernehmen — in dem von Seepferden gezogenen Wagen über die Wellen zu gleiten, während das den ganzen Satz hindurch ausgehaltene a den unendlich weiten Meereshorizont malt. Zweimal folgt das Trio dem Hauptsatze. Dieser wird noch ein drittes Mal wiederholt, ein drittes Mal scheint auch das Trio wiederkehren zu wollen, „gelangt aber nicht über den zweiten Takt hinaus; sondern Beethoven schlägt ein Schnippchen und spritzt die Feder aus", wie Schumann sagt. In dieser Welt der leidenschaftlosen Naturwesen gibt es keine dramatische Entwicklung, wie in der Welt des Menschen, gibt es keine Steigerung, kein Ende, sondern nur einen vom Schilderer willkürlich gesetzten Schluß. — Im vierten Satze (Allegro con brio) rast der Tanzreigen in korybantischem Taumel dahin. Hier werden die Tyrsosstäbe geschwungen, Evoerufe erschallen, und auf seinem Leopardengespann erscheint Dionysos in Begleitung des trunkenen Silen, umgeben von jauchzenden, weinlaubgeschmückten Bacchanten. Niemals hat Beethoven die ausgelassenste Lebensfreude in so leuchtenden, ja in so grellen Farben geschildert, und in der gesamten Musikliteratur dürfte dieser Satz nicht seinesgleichen haben. Die Lust verzerrt sich bis zum Grotesken, alles geht ins Riesige, ins Maßlose. Ein Titane spielt hier mit Felsblöcken. Wehe dem schwächlichen Epigonen, der ihm auf diesen Pfaden tollkühn folgen wollte!*) — Wenn so die siebente Symphonie als Apotheose des Tanzes auch eine Reihe antiker Bilder und Vorstellungen in unserer Phantasie zu erwecken vermag, dürfen wir dabei doch nicht zu bemerken unterlassen, daß Beethoven uns in diesem Werke die Antike ähnlich schildert, wie Goethe in seiner „Iphigenie". Wie in diesem Drama ist auch in der siebenten Symphonie die antike Lebensauffassung nicht rein, sondern stark mit ganz modernen Gefühlswerten durchsetzt, der Klassizität ist ein starker Schimmer von Romantik beigemischt. So sehen wir, daß in der Musik ganz ähnlich wie in der Literatur die Romantik schon in den Werken der sogenannten Klassiker wurzelt. Bei Beethoven sind wir bereits mehrfach auf romantische Züge gestoßen, und diese finden sich gerade in der siebenten Symphonie stark ausgeprägt. Am reinsten treten sie in der Einleitung zum ersten Satze und im Trio des dritten Satzes zutage; aber auch die scharfe, fast ans Gewaltsame streifende Nebeneinanderstellung der Gegensätze, die sprunghaften Modulationen, die reichen Instrumentationseffekte deuten bereits auf die kommende Romantik hin.

Die im Dezember desselben Jahres (1812) in Linz — wo Beethoven einige Zeit bei seinem Bruder weilte — vollendete achte Symphonie trägt wiederum einen mehr rückwärtsblickenden Charakter. Behagliche Heiterkeit und fröhlicher Humor bilden den Grundcharakter dieses Werkes, in welchem der Komponist, um die muntere Wirkung zu erhöhen, absichtlich teilweise auf altmodische Formen zurückzugreifen scheint. So zeigt die achte Symphonie ein gewisse Verwandtschaft mit der vierten; doch erscheint die Frohlaune, die dort mehr nur der Ausfluß eines freien, heiteren Tönespiels war, hier als eigentlicher beabsichtigter Inhalt des Werkes, und wenn sich Beethoven diesmal zum Scherze altväterisch gebärdet, so entfaltet er andrerseits gerade in diesem Werke die größte und reifste Kunst. Es ist der vollendete Meister auf der Höhe seines Schaffens, der hier

*) Wenn sich auch nicht jeder mit dieser etwas künstlichen Analyse wird befreunden können, so ist sie doch interessant genug und soll deshalb durch keine andere ersetzt werden.

spricht. Er beherrscht seinen Stoff souverän, er spielt mit den Schwierigkeiten; alle Kunststücke des Kontrapunktes werden angewandt: Nachahmungen, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung, Umkehrung, aber alles ist so sehr aus dem Geiste des Ganzen herausgeschaffen, so selbstverständlich, daß man die große Kunstfertigkeit, mit der diese Sätze gefügt sind, auf den ersten Blick kaum bemerkt. Der ohne Einleitung beginnende erste Satz (Allegro vivace e con brio) erhebt sich von einer gewissen behaglichen Fröhlichkeit zu schalkhaftem Humor. Einen langsamen Satz besitzt die Symphonie nicht. An seiner Stelle fügt Beethoven ein leicht und graziös dahintänzelndes Allegretto scherzando ein, eines der zierlichsten und feinsten Orchesterstücke, die wir besitzen. Und dieser herzige, wie in Frühlingshauch und Blütenduft getauchte Satz soll seine Entstehung dem — Mälzelschen Metronom verdanken! Die leise pochenden Sechzehntel der Begleitung sollen das Klappern der Taktiermaschine andeuten! Einem Beethoven wandelt sich eben alles in Schönheit, seine Phantasie umrankte das eintönige Ticken des Zeitmessers mit den duftigen Blüten der zierlichsten Melodie. Im dritten Satze (Tempo di Menuetto) gibt sich Beethoven geflissentlich altmodisch. Er führt uns einen Großvatertanz in seiner ganzen Würde und Umständlichkeit vor, gerade wie er uns in der Pastorale einen Bauerntanz geschildert hatte. Hermann Kretzschmar nennt das Trio sehr treffend geradezu einen verklärten Dittersdorf. Der Schlußsatz (Allegro Vivace) mit seiner harmlosen Lustigkeit ist aus dem Geiste Haydns herausgeboren, aber überall mit dem Humor Beethovens durchtränkt. Auch hier macht Beethoven nur Spaß, wenn er die Gebärden des alten Herrn kopiert; denn seine eigene Persönlichkeit schimmert hinter der Maske doch überall durch. Sie enthüllt sich in der größeren Wärme des Vortrags, in den kühnen Gegensätzen, den weiteren Formen und besonders in dem starken, bis ans Groteske streifenden Humor, der sich von den kleinen Späßchen des Papa Haydn so sehr unterscheidet, wie das brutal in schreiendem Fortissimo in das Thema dieses Satzes hineinbrüllende Cis von Haydns humoristischem Paukenschlag. Nicht harmlose Konzertschläfer aufzuwecken gilt es hier; das ungeheuerliche Cis gehört vielmehr zu jener Art groteskem Humor, wie er sich uns z. B. auf Böcklins Gemälde „Panischer Schrecken" darstellt. Wo sich der rauhhaarige Waldgeist zeigt, da fliehen entsetzt die Hirten und Zeus-Beethoven lacht und schüttelt die ambrosischen Locken.

Die siebente Symphonie ist dem Reichsgrafen Moritz Trier, einem der vornehmsten Kunstmäzene des damaligen Wien gewidmet. Außer ihr gehören dem Grafen noch die beiden Violinsonaten Op. 23 (A moll) und Op. 24 (F dur) sowie das Streichquartett Op. 29 (C dur).

Die ökonomische Bedrängnis, in der sich Beethoven infolge des Finanzpatentes und der unregelmäßigen Auszahlung des ihm von den drei Fürsten ausgesetzten Jahresgehalts befand, zwang ihn, sich nach ergiebigeren Erwerbsquellen umzusehen. Trotz seines stetig fortschreitenden Leidens dachte er an Konzertreisen und richtete seine Blicke vor allem nach England, wo schon so mancher deutsche Künstler Ruhm und Vermögen erworben hatte, und wo auch er, dessen Kompositionen allmählich in den Konzerten Eingang fanden, Anerkennung und klingenden Lohn zu ernten hoffte. Zu einer solchen Reise schien sich ihm eine besondere Gelegenheit zu bieten. Der schon mehrfach genannte Mechaniker Mälzel hatte in einem sogenannten Kunstkabinett allerhand Raritäten zusammengestellt, die das schaulustige Publikum anlockten. Da gab es nicht nur eine Elektrisiermaschine zu sehen, sondern auch einen automatischen Trompeter, eine Darstellung des Brandes von Moskau und dergleichen Dinge mehr. Das Hauptstück aber war ein

größerer Musikautomat, eine Art Orchestrion, das er erfunden und Panharmonium getauft hatte. Dieses Panharmonium hatte schon verschiedene berühmte Kompositionen „auf der Walze", so die Lodoiska-Ouvertüre von Cherubini, Haydns Militärsymphonie und einen Chor aus Händels



Beethoven-Denkmal in Wien von Kaspar von Zumbusch.

Timotheus. Ein möglichst populär gehaltenes Stück von Beethoven sollte das Repertoire ergänzen. Man griff zu einem aktuellen Ereignis. Wellington hatte die Franzosen bei Vittoria geschlagen. Beethoven schrieb für das Panharmonium eine Trompetenmusik, die diesen Sieg verherrlichen sollte. Mälzel hatte im Sinn, mit all seinen Wunderwerken nach England zu reisen, und Beethoven wollte sich ihm anschließen. Bei seinem Leiden und seinem

geringen Sinn für alles Geschäftliche mußte ihm ein so praktischer und lebensgewandter Reisegefährte willkommen sein. Da sich der Reise aber vorläufig Hindernisse in den Weg legten, arbeitete Beethoven die Komposition für großes Orchester um. Dem ursprünglich für Mälzel komponierten Stücke, das die Siegesfeier verherrlichte, wurde ein erster Teil, der die Schlacht selbst schilderte, vorangestellt. So entstand die Schlachtsymphonie über **Wellingtons Sieg bei Vittoria** (Op. 91). Die allgemeine Begeisterung der Befreiungskriege hatte auch Österreich aufgerüttelt; auf die Schlacht bei Leipzig war die Schlacht bei Hanau gefolgt. Zum Besten der in letzterer Schlacht verwundeten österreichischen und bayerischen Krieger veranstaltete Beethoven am 8. Dezember 1813 in der Aula der Universität ein großes Konzert, dessen Hauptnummern die A dur-Symphonie und die Schlacht bei Vittoria bildeten, die beide zum ersten Male zu Gehör gebracht wurden. Mälzel hatte die geschäftliche Anordnung des Ganzen übernommen. Der Erfolg war so groß, daß das Konzert am 12. Dezember wiederholt werden mußte; 4006 Gulden konnten dem Hofkriegsrat als Erträgnis der beiden Aufführungen überreicht werden.

Die Schlacht bei Vittoria ist ein geschickt gemachtes, aber mit ganz groben Effekten arbeitendes Spektakelstück. Im ersten Teile wird die Schlacht geschildert. Von verschiedenen Seiten rücken die beiden Armeen heran. Um das allmähliche Näherkommen zu markieren, wurden Bläser- und Trommelchöre außerhalb des Konzertsaales in den Korridoren aufgestellt. Die Engländer sind durch das Volkslied Rule Britannia und tiefer gestimmte Trommeln, die Franzosen durch den Marsch Marlborough s'en va-t-en guerre und höher gestimmte Trommeln charakterisiert. Dann wird das Getümmel der Schlacht möglichst realistisch dargestellt, mit Kanonendonner (große Trommel) und dem Geknatter des Gewehrfeuers (zartfühlende Gemüter, die sich heute über die Windmaschine in Richard Straußens Don Quixote entsetzen, mögen erfahren, daß auch Beethoven bei dieser Gelegenheit, um das Gewehrfeuer zu veranschaulichen, die klassische Heiligkeit des Orchesters durch die Anwendung großer Ratschen [Knarren] verletzte). Das Zerflattern des Marlborough s'en va-t-en guerre in düsterer Molltonart deutet die Niederlage der Franzosen an. In den zweiten Teil, der die eigentliche Siegessymphonie darstellt, ist das God save the king eingewebt. — In zwei weiteren Konzerten, die am 2. Januar und am 14. Februar 1814 im großen kaiserlichen Redoutensaale stattfanden, bildeten wiederum die Schlacht bei Vittoria und die Adur-Symphonie die Hauptzugstücke, dazu kam im zweiten dieser Konzerte noch die F dur-Symphonie. Trotz seines schwindenden Gehörs führte Beethoven in diesen Konzerten noch den Dirigentenstab. Doch konnte er, wie Spohr, der damals unter den Geigern mitspielte, berichtet, bereits die Pianostellen nicht mehr genau hören. Auch werden die seltsamen und übertriebenen Körperbewegungen des Meisters beim Dirigieren geschildert. In dem einen Konzerte geriet dadurch — nach den Aufzeichnungen des Sängers Franz Wild — das Orchester ins Schwanken, und es wäre ein Unglück passiert, wenn im rechten Moment nicht Kapellmeister Umlauf, ohne daß Beethoven es merkte, die Leitung übernommen hätte. Diese Konzerte sind auch dadurch historisch interessant, weil eine große Anzahl berühmter Musiker dabei mitgewirkt haben. Salieri und Weigl dirigierten die Schlachtmusiker der beiden in den Korridoren aufgestellten feindlichen Scharen. In den späteren Aufführungen wurde Salieri durch Hummel abgelöst, der in der ersten die große Trommel geschlagen hatte. Auch Meyerbeer wirkte in einem der Konzerte an der großen Trommel mit. Schuppanzigh führte den Chor der Streicher an, unter denen sich außer

dem bereits genannten Spohr auch Joseph Mayseder und der berühmte Kontrabassist Dragonetti befanden. Ein so großartiger Apparat hat Beethoven niemals weder vorher noch nachher zur Aufführung seiner Meisterwerke zur Verfügung gestanden. — Aber keines seiner Werke hatte beim großen Publikum auch nur annähernd so viel Beifall gefunden, wie diese Schlacht bei Vittoria, die Beethoven selbst gelegentlich für eine Dummheit erklärte. Das Eingehen auf den Geschmack der Menge, der aktuelle Stoff und die patriotische Begeisterung hatten zusammengewirkt, um diesen außerordentlichen Erfolg des Werkes zu zeitigen. Trotz dieses äußeren Erfolges ward aber die Schlacht bei Vittoria für den Meister andrerseits eine Quelle vieler Unannehmlichkeiten und Plackereien. Mälzel, der inzwischen allein nach England abgereist war, machte Ansprüche auf das Eigentumsrecht an der Komposition, zu der er Beethoven die Idee und den Plan geliefert haben wollte. Es kam zu Streitigkeiten und Prozessen zwischen beiden. Mälzel hatte die Schlachtsymphonie eigenmächtig und, wie es scheint, in verstümmelter Weise aufgeführt. Dagegen protestierte Beethoven; ja er erließ im Juli 1814 sogar eine Erklärung an die Tonkünstler Londons, worin er geradezu vor Mälzel warnte. Gleichzeitig sandte er eine Kopie der Partitur an den Prinzregenten von England. Erst 1817, als Mälzel nach Wien zurückkehrte, versöhnten sich die beiden Gegner wieder. Die Versöhnung wurde im Wirtshaus zum Kamel gefeiert, und bei dieser Gelegenheit wurde ein von Beethoven auf Mälzel und sein Metronom komponierter lustiger Kanon gesungen.

Beethoven stand im Zenit seines Ruhmes. Der „Fidelio" wurde, wie wir schon gesehen haben, in diesem Jahre wieder aufgeführt und erntete diesmal reichen Beifall. Die Schlacht bei Vittoria mußte immer wieder gespielt werden. Beethoven wurde nun auch in die patriotische Bewegung der Zeit hineingezogen. Zu dem Singspiel „Gute Nachricht" von Treitschke schrieb er den Schlußchor Germanias Wiedergeburt, der begeistert aufgenommen wurde. Auch zu einem zweiten patriotischen Stück von Treitschke, Die Ehrenpforten, und zu einem patriotischen Drama von Dunker, Leonore Prohaska, komponierte er Musikstücke. Inzwischen war der Wiener Kongreß zusammengetreten, und so erfolgte denn am 29. November 1814 jene berühmte Akademie, wo Beethoven „vor einem Parterre von Königen" dirigierte. Wiederum wurden die A dur-Symphonie und die Schlacht bei Vittoria und außerdem noch die Kantate Der glorreiche Augenblick (nach des Meisters Tod als Op. 136 mit verändertem Text zum Preis der Tonkunst erschienen) aufgeführt, die Beethoven im Auftrage des Wiener Magistrates zur Feier des Kongresses komponiert hatte. Die auf eine schwülstige Reimerei*) geschriebene Gelegenheitskomposition hat der Zeit so wenig standgehalten als die Arbeiten des mit so großem äußeren Pomp in Szene gesetzten Kongresses selber. Interessant

*) Der Anfang der Kantate lautet:

„Europa steht!
Und die Zeiten,
Die ewig schreiten,
Der Völker Chor
Und die alten Jahrhundert'
Sie schauen verwundert
Empor!"

ist nur die Tatsache, daß Beethoven mit der Komposition dieser Festmusik betraut wurde, weil daraus und aus dem ganzen Erfolg jenes denkwürdigen Konzertes klar hervorgeht, daß er damals schon unbedingt als der erste Herrscher im Reiche der Töne anerkannt wurde.

Im selben Jahre entstanden ferner: das für den Sänger Wild komponierte Lied „An die Hoffnung" (Op. 94); die dem Fürsten Lichnowsky gewidmete Klaviersonate in Emoll, Op. 90, deren beide Sätze Beethoven als „Kampf zwischen Kopf und Herz" und „Konversation mit der Geliebten" bezeichnet haben soll; die Große Ouvertüre in Cdur, Op. 115, ursprünglich zur Namensfeier des Kaisers bestimmt, bei dieser Gelegenheit aber nicht aufgeführt. Die Ouvertüre ist deshalb merkwürdig, weil sich mitten unter den Entwürfen zu ihr die ersten Skizzen zu einer Komposition von Schillers „Lied an die Freude" finden, das Beethoven in Form einer Ouvertüre für Chor und Orchester zum Preise Schillers bearbeiten wollte. — Im Jahre 1815 komponierte Beethoven das Goethesche Gedicht Meeresstille und glückliche Fahrt für Chor und Orchester (Op. 112); die Komposition wurde bei ihrem Erscheinen (1822) „dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet". Demselben Jahre gehören die beiden der Gräfin Erdödy gewidmeten großen Sonaten für Klavier und Violoncello in Cdur und Ddur (Op. 102) an. Das Jahr 1816 brachte dann die innige und poetische, der Frau von Erdtmann, seiner „lieben, werten Dorothea-Caecilia" gewidmete Klaviersonate in Adur (Op. 101) und den tiefempfundenen Liederkreis an die ferne Geliebte (Op. 98), den ersten Liederkreis, der geschrieben wurde.

Viertes Kapitel

Der letzte Beethoven

Beethovens Gehör schwand mehr und mehr, so daß sich der alltägliche Verkehr mit dem Meister immer schwieriger gestaltete. Ungefähr um das Jahr 1816 tauchen die ersten Konversationshefte auf, von denen wir schon oben gesprochen haben. Im Frühjahr 1814 hatte Beethoven im Verein mit Schuppanzigh und Linke in zwei öffentlichen Konzerten noch den Klavierpart in seinem Trio Op. 97 gespielt; dem Sänger Wild begleitete er am 25. Januar 1815 vor den zum Kongreß versammelten Monarchen und am 20. April 1816 im Hause eines Kunstfreundes die Adelaïde. Das waren wohl die letzten Male, daß sich Beethoven öffentlich auf dem Klavier hören ließ. Er konnte sein Spiel nicht mehr durch das Gehör kontrollieren. Spohr berichtet, daß er im forte übermäßig stark auf die Tasten schlug, während er im piano wieder so zart spielte, daß ganze Tongruppen ausblieben. Beethoven hatte das Unvermeidliche kommen sehen; dennoch mußte die vollendete Tatsache, die Erkenntnis, daß er einem Teil seiner künstlerischen Tätigkeit für immer zu entsagen habe, wie ein schwerer Druck auf ihm lasten. Dazu kamen nun auch noch Familiensorgen. Am 15. November 1815 starb sein Bruder Karl, der jahrelang gekränkelt, schon seit einiger Zeit den Musikerberuf aufgegeben und durch Beethovens Verwendung eine Stellung als Kassierer beim k. k. Klassensteueramt erhalten hatte. Als er starb, appellierte er in seinem Testamente an das edle Herz seines Bruders Ludwig und bat diesen, die ihm selbst so oft bezeugte Liebe und Freundschaft auf seinen hinterlassenen Sohn Karl zu übertragen und für dessen Fortkommen zu sorgen. Beethoven fühlte sich um so mehr verpflichtet, den letzten Wunsch seines Bruders zu erfüllen, als die Mutter des Knaben wenig zuverlässig war und sich schon bei Lebzeiten ihres Mannes einem schlimmen Lebenswandel ergeben hatte; er übernahm also die Vormundschaft über seinen Neffen und wollte ihn ganz als Sohn adoptieren. Dadurch geriet er in Streitigkeiten mit der Mutter, der Königin der Nacht, wie er sie nannte, die ihrerseits von dem Kinde nicht lassen wollte. Beethoven war gezwungen, um die Notwendigkeit der Trennung von Mutter und Sohn darzutun, den schlechten Lebenswandel seiner Schwägerin öffentlich vor

Gericht zu beweisen. Der Prozeß ging mit wechselndem Erfolg vom Adelsgericht an das bürgerliche Magistratsgericht und schließlich an das Appellationsgericht. So brachte diese Vormundschaft dem Meister, der alles viel schwerer nahm als andere Menschen, und der sich bei seiner Geschäftsunkenntnis schon durch bloße Instanzen- und Formfragen gekränkt und in seiner Ehre verletzt fühlte, eine Unmenge von Aufregungen und Plackereien. Um den damals etwa achtjährigen Knaben zu sich nehmen zu können, hatte er sein Wirtshausleben aufzugeben und sich einen geregelten Hausstand einzurichten gesucht. Doch wir wissen ja, daß gerade er dazu sehr wenig Geschick besaß. Bald sah er denn auch ein, daß der Neffe in einer guten Erziehungsanstalt besser untergebracht sei als bei ihm. Er wurde deshalb im Februar 1816 dem Institut des Herrn Gianatasio del Rio übergeben, in dem er zwei Jahre blieb. Hierauf kam er einige Zeit in das von Kudlichsche Lehrinstitut, das sich eines ausgezeichneten Rufes erfreut haben soll, und später schließlich in das Blöchlingersche Institut. Klavierunterricht erhielt er durch Carl Czerny. Beethoven zog in die Nähe der Anstalt, besuchte den Neffen täglich und kümmerte sich um seine kleinsten Bedürfnisse. Der Knabe zeigte sich begabt und gewann die Liebe des Oheims, der nun seinerseits wieder von den Launen des Kindes abhängig wurde. Die Tochter del Rios schreibt darüber in ihrem Tagebuch: „Nun brach, wenn ich so sagen darf, ein neues Gemütsleben bei Beethoven hervor: er schien sich dem Jungen mit Leib und Seele weihen zu wollen, und je nachdem er fröhlich war durch seinen Neffen oder in Verdrießlichkeiten verwickelt wurde oder wohl gar Kummer erdulden mußte, schrieb er oder konnte er nichts schreiben." Der Verdrießlichkeiten aber wurden immer mehr, besonders als Beethoven den Knaben wieder zu sich ins Haus nahm. Dabei mehrten sich die Ausgaben bei verminderten Einnahmen und allgemeiner Teuerung. Drückende Geldverlegenheiten stellten sich wieder ein. So sah sich Beethoven vielfach am Arbeiten gehindert. In den Jahren 1817 und 1818 trat in seinem produktiven Schaffen eine Stockung ein. Nur wenige und unbedeutendere Werke entstanden: ein Marsch für Militärmusik (D dur), eine Kantate zur Geburtstagsfeier des Fürsten Lobkowitz, der Gesang der Mönche aus Schillers Tell (Rasch tritt der Tod den Menschen an) und einige Kleinigkeiten. Der Gesang der Mönche trägt auf dem Titelblatt des Manuskriptes folgende Worte: „Zur Erinnerung an den über alles unverhofften Tod unseres Krumpholz [Beethovens Violinlehrer] am 3. Mai 1807." — Eine geplante Oper „Romulus und Remus" (von Treitschke) blieb unausgeführt, ebenso ein für die neubegründete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Aussicht genommenes Oratorium und ein Requiem.

Aber Beethovens Kraft war trotz allem noch ungebrochen. Ein Landaufenthalt in Nußdorf erfrischte seinen Geist, auch gewann er damals in

Anton Schindler einen aufopfernden Freund, der als sein „unbesoldeter Geheimsekretär" getreulich bis an sein Lebensende bei ihm aushielt. Nun richtete sich der Titane noch einmal empor, gewaltiger und größer als je. Mit übermenschlicher Energie schob er alle Kleinlichkeiten des täglichen



Beethoven.
Nach dem Gemälde von Friedrich August von Kloeber.
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Lebens, alle Sorgen und Qualen des Daseins beiseite und schenkte der Welt neben den herrlichen letzten Sonaten und letzten Quartetten noch jene beiden Wunderwerke, die immerdar als Gipfelpunkte der musikalischen Kunst und höchste Offenbarungen des Genius gelten werden: die Missa solemnis und die Neunte Symphonie.

Man spricht hinsichtlich dieser letzten Schaffensperiode des Meisters ge-

wöhnlich von einem nochmaligen Stilwandel, obgleich sich ein eigentlich neuer Stil in diesen letzten Werken nicht bemerkbar macht. Vielmehr zog Beethoven in seinen letzten Werken nur die Konsequenzen aus seinem früheren Schaffen. Je mehr sein Leiden ihn zwang, sich von der Außenwelt abzuschließen, um so mehr verinnerlichte sich sein Wesen, um so stärker und unerbittlicher hielt er an seiner Art, an seinen Forderungen fest. So baute er sich in seinem Innern eine neue Welt auf. Er hört nun mit dem innern Ohre, und da tauchen ihm neue Klangwirkungen auf. Die Stimmführung ordnet sich ihm mehr nach der Logik des inneren Sinns und der Bedeutung der einzelnen Stimmen als nach der mechanischen Schulregel, die alle Härten auszugleichen sucht. Überraschende Vorhalte und sogar Querstände treten frei und unverhüllt auf, wo sie sich aus der Logik der Komposition ergeben, Grundnote und Wechselnote erklingen gleichzeitig in verschiedenen Stimmen. Das sind aber nicht etwa Nachlässigkeiten, keine Anzeichen der abnehmenden Kraft des Meisters, keine Alterserscheinungen. Solche Härten werden geflissentlich nicht umgangen, weil durch ihre Vermeidung das charakteristische Gepräge der Komposition verwischt würde. Den Zeitgenossen des Meisters und besonders den konservativeren Musikern mußten sie aber höchst befremdlich und beunruhigend erscheinen. Dabei wandte sich Beethoven wieder mehr der kontrapunktischen Schreibweise zu, Fugen und fugenartige Sätze tauchen häufiger auf als in seinen früheren Werken, wenn sie auch nicht immer nach der strengen Schulformel der Quintfuge durchgeführt werden; denn auch die Modulation bedarf nun des Gängelbandes des regelmäßigen Wechsels zwischen Tonika und Dominante nicht mehr, da sie durch Sinn und Charakter der Komposition geregelt wird. Dabei scheinen sich die Satzformen stetig zu weiten. Neue Glieder und Zwischenglieder sprossen hervor, so daß sich die Gebilde dehnen. Auch diese ungewohnten Dimensionen beunruhigten die Zeitgenossen und die Nachwelt. Die Form schien gesprengt, zerstört, weil sie sich nicht mehr so leicht und mühelos überschauen ließ, während sie in Wahrheit doch nur erweitert war. Aber bis auf den heutigen Tag taucht das Märchen von der zersprengten Form bei einzelnen Kritikern immer wieder auf. Die beinahe puritanische Strenge, mit der Beethoven in seinen letzten Werken alles bloß äußerliche (konzertante) Zierwerk meidet und den ganzen Ausdruck nur in die Kraft und die Innigkeit der Melodien und Themen verlegt, verleiht diesen Kompositionen einen ganz eigenen, durchgeistigten Charakter; sie stellen daher auch an die geistigen Fähigkeiten der ausübenden Künstler, die sich ganz in diese tiefsinnigen Tondichtungen versenken müssen, die denkbar höchsten Anforderungen, wie andrerseits auch nur die ausgebildetste Technik ihrer völlig Herr zu werden vermag, da der Meister auf Spielbequemlichkeit und Ausführbarkeit wenig Rücksicht nimmt. Besonders sind die hohen Einsätze der ganz instrumental geführten Singstimmen sowohl in der Messe wie

in der Chorsymphonie sehr gefürchtet. Und wie wenige Auserwählte dürfen sich an den Vortrag der letzten Sonaten oder der letzten Quartette wagen!

Die Missa solemnis. — Beethovens Gönner und Schüler, Erzherzog Rudolf, war zum Kardinal und zum Erzbischof von Olmütz ernannt worden. Da faßte Beethoven den Entschluß, zur feierlichen Inthronisation des Fürsten, die im März 1820 stattfinden sollte, eine Messe zu schreiben. Er begann die Arbeit im Winter 1818/19, doch wuchs das Werk unter seinen Händen zu so riesigen Dimensionen an, daß an eine rechtzeitige Vollendung gar nicht zu denken war. Die Messe wurde erst zwei Jahre nach der Installation des Erzbischofs, im Sommer 1822, in Baden fertig, und erst am 19. März 1823 ward dem Erzherzog eine „schön geschriebene" Kopie überreicht. Die Jahre, in denen die große Messe entstand, waren für Beethoven besonders schwer. Der Neffe, der zwischen der ränkesüchtigen Mutter und dem halbtauben und in seiner Lebensführung so absonderlichen Oheim hin und her gestoßen wurde und nicht recht wußte, zu wem er eigentlich halten sollte, machte Beethoven viele Sorgen. Körperliche Leiden verursachten Störungen. Dabei zwang ihn die Geldnot zu Arbeiten, die schnell Honorar bringen sollten. So rückte die große Messe nur langsam vorwärts. Doch schuf er mit hohem Ernst und Begeisterung an dem Werke, in dem er Trost für seine mannigfachen Leiden suchte. Er war in einer wahrhaft religiösen Stimmung. „O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichsten aller Sterblichen!" schrieb er um diese Zeit in sein Tagebuch und: „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst. O Gott über alles!" Und Schindler erzählt, daß „sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben schien", und daß er den Meister „niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdentrücktheit" gesehen habe wie damals, als er die Missa solemnis komponierte.

Beethovens große D dur-Messe, die als Op. 123 im Verlage von Schott in Mainz erschien, geht ähnlich wie Bachs hohe Messe weit über die Grenzen des liturgischen Gottesdienstes hinaus und hätte sich schon deshalb kaum bei der Feierlichkeit verwenden lassen, für die sie ursprünglich bestimmt war, selbst wenn sie noch rechtzeitig fertig geworden wäre. Auch hinsichtlich der Schwierigkeit der Ausführung gleicht sie der großen H moll-Messe Bachs. Damit aber dürften die Ähnlichkeiten dieser beiden außerordentlichen Werke, die so oft nebeneinandergestellt und miteinander verglichen werden, erschöpft sein. Bach steht in seiner hohen Messe fest auf dem Standpunkt des positiven protestantischen Christentums. In diesem Sinne bearbeitete er den Messetext als eine Reihe großartiger Kantaten. Er legte das Textwort auf seine eigenste persönliche Weise und in breitester Ausführlichkeit aus. Die Singstimmen waren ihm das Wesentlichste, das Orchester diente ihm nur als Begleitung, als feierlicher, festlicher Schmuck. In ganz anderer Weise trat Beethoven an seine Aufgabe heran. Wir wissen, daß er mit seinem persönlichen Fühlen und Denken als durchaus moderner Mensch nicht mehr auf dem Boden einer positiven Religion stand; aber ein Atheist, wie ihn der fromme Haydn genannt haben soll, war er gewiß nicht. Schindler sagt, Beethoven habe „ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, doch Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott" erkannt. Wir wissen auch, daß er in Augenblicken harter Bedrängnis kurze, gebetartige Anrufungen an den Allmächtigen in seine Tagebücher zu notieren pflegte. Aus Champollions Gemälde von Ägypten hatte er sich zwei Aufschriften vom Tempel der Göttin Neith abgeschrieben und eingerahmt auf seinen Schreibtisch gestellt. Sie lauteten: „I. Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — II. Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Er hatte sich zu jenem freien, pantheistisch gefärbten Gottesbegriff durchgerungen, zu dem sich die größten Geister an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts bekannten. Christian Sturms Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur war eines seiner Lieblingsbücher, aus dem er Trost und

Erbauung schöpfte. So verschwindet ihm bei der Komposition der großen Messe der dogmatische Untergrund ganz, und das Textwort selber — obgleich er den Text trefflich deklamiert — tritt hinter den großen Gesamtbildern der sich feierlich der Gottheit nahenden Menschheit zurück. Auch hier zeigt sich Beethoven vor allem als der große Instrumentalist. Waren Bachs Messensätze große Kantaten, so erscheinen die Tongemälde, die uns Beethoven in der Missa solemnis entwirft, wie große symphonische Dichtungen mit Chören. Das Orchester ist aus der bescheidenen Rolle des Begleiters herausgetreten und zum Mitträger der Gedanken des Komponisten geworden. Wort und Ton, Singstimmen und Instrumentenklang verschmelzen in Eins. Unter feierlichen Klängen der Blasinstrumente — die Beethoven in seiner Messe reichlich und höchst wirkungsvoll verwendet — setzt das dreiteilige Kyrie ein, das mit dem Christe eleison in lebhaftere, fast fröhliche Bewegung übergeht. Im Gloria tritt der höchste Jubel der den Allmächtigen preisenden Heerscharen neben den tiefen Schmerz über das Leiden Christi (qui tollis peccata mundi). In übermenschlicher Gewalt tritt das Deus pater omnipotens hervor, vom vollen Orchester und dem vollen Orgelwerke (Pleno organo con Pedale) und überdies noch durch die an dieser Stelle zum ersten Male eingreifenden Posaunen (*fff*) begleitet. Die Schlußworte „in Gloria Dei patris. Amen" rollen in weitausgeführtem Fugensatze dahin und lenken zu einem übermächtig jubelnden Schlusse, der auf das Anfangsthema des ganzen Gloriasatzes zurückgreift. Dieser Schluß ist der gewaltsam hochgeführten Diskantstimmen wegen, die bei den Worten in excelsis bei höchster Kraftentfaltung von g bis h hinaufgetrieben werden, sehr gefürchtet. Auch die Posaunen sind mit ungemein schwierigen Stellen bedacht. Das Credo enthält ebenfalls viele Schwierigkeiten. Stellen wie der freie Einsatz der Soprane auf b in der Schlußfuge (et vitam venturi saeculi) sind ohne gewaltsame Überanstrengung (Schreien) der Stimmen kaum herauszubringen. In trotziger Glaubenskraft tritt das erste Thema (Credo) einher. In innigen Weisen wird Gott Vater als der Schöpfer der sichtbaren und (in geheimnisvollem piano) der unsichtbaren Welt gefeiert. Die Herabkunft Christi wird (im descendit) beinahe bildlich dargestellt. Geheimnisvoll erklingt das incarnatus est, und in den ergreifendsten Tönen wird im Crucifixus das Leiden und Sterben des Herrn geschildert. Nach der Auferstehung und dem Jüngsten Gericht gipfelt dann der Satz in der herrlichen Fuge „et vitam venturi saeculi. Amen", die das Bild des ewigen Lebens entrollt. Die Stimmung eines friedlichen, überirdischen Glückes, das höchstens mit einem traurigen Lächeln auf die Erde mit ihren Schmerzen und Qualen herniederblickt, geht am Schlusse (Allegro con moto) in übermenschliche, himmlische Seligkeit über. Diese Fuge bildet in jeder Beziehung den Höhepunkt des gewaltigen Werkes. Im Sanctus ragt besonders der Abschnitt Benedictus, qui venit in nomine Domini (gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn) hervor. Das Benedictus ist außergewöhnlich breit angelegt und vielleicht der schönste Satz im ganzen Werke. Mit einer wundervoll ergreifenden Melodie senkt sich die Soloviolinе aus den höchsten Lagen hernieder und versinnbildlicht den vom Himmel herabsteigenden Segen. Die Stelle soll Wagner als Vorbild zu seiner Schilderung der Herabkunft des heiligen Grales im Vorspiel zum Lohengrin gedient haben. — Das Agnus Dei hat Beethoven ganz eigentümlich gestaltet, und gerade an diesem Teile zeigt es sich, wie weit er aus dem eigentlichen Vorstellungskreise der Kirche hinausschritt, um seine eigensten künstlerischen Absichten zur Darstellung zu bringen. Der kirchliche Messetext enthält im sogenannten Canon missae eine dreimalige Anrufung des Gotteslammes, das der Welt Sünde trägt. Zweimal erscheint das Agnus Dei qui tollis peccata mundi mit dem Zusatz miserere nobis (erbarm dich unser) und einmal mit der Bitte dona nobis pacem (schenk uns Frieden). Nachdem Beethoven nun die Bitte um das göttliche Erbarmen in einem weihevollen Adagio vorgetragen, wendet er sich dem Gebet um den Frieden zu. Hier spielen offenbar wieder die Zeitereignisse in den Vorstellungskreis des Tondichters hinein. Der Begriff des Friedens, der hier nicht nur im abstrakt kirchlichen Sinne als Seelenfrieden

gedeutet wird, erweckt unwillkürlich die Vorstellung des Krieges, und so läßt denn auch Beethoven in das fast idyllisch (Allegretto, $\frac{6}{8}$-Takt) ausgemalte Bild des Friedens plötzlich eine wie aus der Ferne heranziehende Kriegsmusik hineinschallen. Der Tondichter bittet um den Weltfrieden nach den Kriegswirren. Aus den Skizzenbüchern geht hervor, daß diese Kriegsmusik nicht etwa einem plötzlichen Einfall des Komponisten entsprungen, sondern von allem Anfang an für diese Stelle im Agnus Dei geplant war. Merkwürdigerweise leitet Beethoven den Satz dann nach dem Wiedereintritt des Friedensmotives in eine Fuge über, deren Thema mit dem Thema „denn er regiert von nun an auf ewig" im großen Halleluja aus Händels Messias übereinstimmt. Die Stelle wirkt wie ein Zitat voll gläubiger Zuversicht. Mögen die Kämpfe hienieden toben, der Herr regieret und schließlich wendet auch Beethoven, nach einer nochmaligen Schilderung des Kampfes (Presto), den Satz nach der seligen Friedensweise zurück.

Zu Beethovens Lebzeiten wurde die große Messe in Wien und überhaupt in Deutschland nicht vollständig aufgeführt. Nur Bruchstücke daraus kamen in Wien in der berühmten Akademie vom 7. Mai 1824 zugleich mit der neunten Symphonie zur Aufführung. Doch fand im selben Jahre die erste vollständige Aufführung des Werkes in St. Petersburg durch den Fürsten Galitzin in einem zu Gunsten der Musikwitwenkasse veranstalteten Konzerte statt. Die erste vollständige Aufführung auf deutschem Boden veranstaltete 1830 der Kantor J. B. Richter zu Warnsdorf in der böhmischen Lausitz, worauf dann als dritte vollständige Aufführung des Werkes der Kirchenmusikverein am Krönungsdome zu St. Martin in Preßburg die Missa solemnis am 22. November 1835 unter seinem Dirigenten Joseph Kumlich zum Hochamte erklingen ließ. Allgemeiner bekannt aber wurde die Missa solemnis erst 1844 durch die Aufführung gelegentlich des rheinischen Musikfestes. Indes es dauerte noch viele Jahre, bis sich die Chorvereine an das umfangreiche und äußerst schwierige Werk wagten, das beim Publikum auch heute noch nicht das gleiche Verständnis findet, wie die übrigen großen Schöpfungen des Meisters.

Die große Messe hatte Beethovens Zeit und Arbeitskraft in außergewöhnlichem Maße in Anspruch genommen; aber das Riesenwerk brachte keinen materiellen Entgelt. Und Beethoven mußte für seinen und seines Neffen Lebensunterhalt sorgen. Da bot er den Höfen und einzelnen großen Konzertinstituten Abschriften der Messe zum Preise von 50 Dukaten an. Eine weitläufige und langwierige Korrespondenz entwickelte sich, aber nur sechs Höfe erwarben das Werk: der preußische, russische, französische, sächsische, hessen-darmstädtische und toskanische. Von Goethe und von Cherubini, an die Beethoven persönlich schrieb, erfolgte keine Antwort. Auch der Wiener Hof erwarb das Werk nicht. Der französische König Ludwig XVIII. sandte dem Meister eine schwere goldene Medaille. Der preußische Gesandte ließ bei Beethoven anfragen, ob er nicht vielleicht einen Orden statt der 50 Dukaten haben wolle. Die Wahl fiel dem Republikaner und bedrängten Künstler nicht schwer. Er erbat sich nachdrücklich die fünfzig Dukaten.

Zur selben Zeit, während der Meister an seiner großen Messe arbeitete, entstanden die letzten großen Klaviersonaten. Auch diese herrlichen Werke sind unter dem harten Druck der äußeren Verhältnisse geschrieben; Beethoven komponierte sie, um Geld zu verdienen. Im Jahre 1818 schuf er die große Sonate für das Hammerklavier in B dur, Op. 106, die an Umfang und Macht alles übertraf, was bis dahin für das Klavier

geschaffen worden war. Auch sie war ein Kind der Not; denn Beethoven schrieb an Ries, dem er das Werk nach London gesandt hatte, in einem Briefe, in dem er sich ganz gegen seine sonstige Natur zu allen möglichen Konzessionen bereit erklärte und seinem ehemaligen Schüler anheimstellt, damit es für London recht sei, ganze Teile der Komposition im Vortrage wegzulassen: „Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.“ Aber ein Beethoven bleibt Künstler, auch wenn er zehnmal um des Brotes willen schreiben muß. Wie mancher andere hätte in seiner Lage seichte Ware auf den Markt geworfen und sich so einen leichten und reichlichen Verdienst gesichert; wie oft mögen dem Meister gutmeinende Verleger derartiges angeraten haben, und wie viele praktischen Leute mögen heutzutage noch nicht verstehen, warum ein so genialer Künstler wie Beethoven, dem es doch gewiß ein leichtes gewesen wäre, neben seinen großen unsterblichen Werken auch noch gut bezahlte Kleinigkeiten für den Hausgebrauch zu liefern, nicht zu diesem Mittel griff, um seiner Not ein Ende zu machen! Aber alle diese wohlmeinenden Leute besitzen leider wenig Einsicht in die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Beethoven konnte einfach keine seichte Ware schreiben; denn das Geringste, was er schrieb, jeder flüchtige Gedanke, jeder Scherz, war immer ein Ausfluß seines mächtigen Geistes. Die ungefähr derselben Zeit angehörenden Bagatellen, Op. 119, die auch nicht eigentlich, was man so sagt, populär geschrieben sind, erweisen das. Wo er sich aber in eine Aufgabe versenkte, da quollen die Gedanken immer reicher und mächtiger, und er mußte seine ganze Kraft aufwenden, um das Unerhörte, das durch seine Seele zog, das Gewaltige und Übergroße so weit zu meistern, daß er es der Menschheit durch seine



Beethoven.
Nach der Lithographie von Martin Tejček.

Sprache mitteilen konnte. Beethoven wollte aber auch solchen Lockungen nicht folgen; denn er fühlte wohl, daß er nur durch volle Hingabe an seine Ideale, nur durch unverbrüchliche Treue zu seinem Werke seine Kraft erhalten und stählen und seine künstlerische Lebensaufgabe erfüllen könne.

Und welchen Reichtum an Gedanken hat der darbende Meister in seiner Riesensonate Op. 106 ausgestreut! Es liegt etwas von Bachs Geist über diesem Werke. Der ganze Umfang des Instrumentes, alle Höhen und Tiefen werden zu dem gewaltigen Tönespiel herangezogen. Der Gedanke scheint den Meister weit zu entrücken von der Erdenwelt nach den einsamen Höhen der Kunst. Wer ihm zu folgen vermag, der erblickt die Welt wie von hohem Alpengipfel, wo sich die benachbarten und ferneren Bergkolosse stets höher und höher aufrecken und der enge Talgrund dem Auge entschwindet. Doch wer könnte die unerschöpfliche Lebenskraft des ersten Satzes schildern, der sich doch wiederum so viel Zartheit part! wer den fast elegischen Humor des Scherzo! wer das sich in den Variationen mehr und mehr vergeistigende Gebet des Adagio und die das Ganze krönende Schlußfuge beschreiben mit ihrem großangelegten Thema, das ins Unendliche fortrollen zu wollen scheint! Es ist begreiflich, daß viele dem Meister auf diesen steilen Pfaden nicht mehr zu folgen vermochten, und daß selbst berühmte Forscher, wie der verdienstvolle Fétis, auf halbem Wege stehen blieben, dem einsam Wandelnden kopfschüttelnd nachblickten und bedauernd von zunehmendem Gehörmangel und schwindendem Tongedächtnis sprachen. Und doch war des Meisters inneres Ohr niemals wacher als hier; niemals hat er die Tonverhältnisse feiner empfunden und weiser gegeneinander abgewogen als in diesen Werken seiner letzten Periode. Aber wer des Meisters Sprache verstehen will, muß ihm in die Einsamkeit zu folgen vermögen.



Beethoven.
Nach einer Zeichnung von Joseph Daniel Boehn (um 1824).

Die in den Jahren 1820—1822 entstandenen drei letzten Klaviersonaten gehen nicht mehr so ins Ungemessene wie die Hammerklaviersonate. Sie wirken mehr durch tiefe Innigkeit als durch Kraft und Leidenschaft, mehr durch seelischen Gehalt als durch große Anlage und überreiche Ausführung. Es sind hochpoetische Werke, in die man sich liebevoll versenken muß, wenn man in ihren Geist eindringen will. Alle drei Sonaten sind in dem freien großen Stil der letzten Periode geschrieben. Man hat eine Art Abschiedstimmung aus ihnen herauslesen wollen, und in der Tat ist allen dreien ein träumerisch-wehmütiger Zug eigen, neben dem die alte Kraft und Leidenschaftlichkeit des Meisters nur zeitweilig hervortritt. — Die E dur-Sonate (Op. 109; Maximiliana von Brentano, einer Nichte Bettinas gewidmet) beginnt mit einem harmlos-heiteren Tönespiel (Vivace ma non

troppo), das aber schon nach wenigen Takten von einem schmerzlichen Adagio unterbrochen wird, als ob mitten im heiteren Lebensgenusse plötzlich ein Todesgedanke auftauche. Doch die heitere Weise erscheint bald wieder, wird nochmals eindringlicher durch das Adagio unterbrochen und kehrt dann zum zweiten Male wieder, um in fast weihevollen Akkorden leise zu verklingen. Ein fieberisch-erregtes Prestissimo in E moll folgt, das Marx charakteristisch als Szene aus der Krankenstube deutet. Daran schließt sich ein einfacher volksliedartiger Satz (Andante molto cantabile ed espressivo), den Beethoven als Thema zu sechs schönen Variationen verwendet. — Beinahe noch weicher, elegischer ist der Grundcharakter der vorletzten Sonate, Op. 110, in As dur. Auf den ersten Satz (Moderato cantabile molto espressivo), der eine schöne, aber wehmütige Weise singt, folgt ein scherzoartiger, im $^2/_4$-Takte ausschreitender, rascher Satz (Allegro molto), in dem ein Motiv aus einem Gassenhauer aus der Zeit um 1790 („Ich bin liederlich, du bist liederlich") verwoben ist. Ist es eine Art Galgenhumor, der den Tondichter erfaßt, oder sollen wir den Allegrosatz nach dem Heimwehgesang des ersten Satzes als eine Rückerinnerung an vergangene lustige Jugendtage auffassen? Eine rezitativische Stelle (Adagio ma non troppo) führt in eine klagende Weise (Arioso dolente) über, an die sich eine still dahingleitende, nur einmal zu größerer Kraft sich erhebende Fuge anschließt. Das Arioso kehrt nochmals wieder, worauf die Fuge abermals in ihr Recht tritt und den Satz in künstlichen Wendungen zu Ende führt. — Im ersten Satze der letzten Sonate, Op. 111 (C moll) scheint sich der Meister noch einmal in alter Kraft und mit dem alten Trotz gegen das unerbittliche Geschick aufzulehnen. Nach dem breiten Maestoso der Einleitung tritt ein kraftvolles, leidenschaftliches Thema auf. Eine Fuge scheint sich gestalten zu wollen, aber es bleibt nur beim Anlauf. Doch immer wieder kämpft sich das Thema in Nachahmungen durch die Stimmen, immer wieder mit seinen drei wuchtigen Anfangstönen dreinschlagend, bis nach einer letzten übermäßigen Anspannung die Kraft in keuchenden Synkopen erlahmt und der Satz nur noch leise flüsternd zu Ende eilt. So ringt ein gewaltiger Geist mit der unabwendbaren Vernichtung. Und nun tritt in der wunderbaren Arietta (Adagio molto semplice e cantabile) der Friede ein — die Verklärung. Die Melodie ist so einfach und doch in ihrer weit auseinandergelegten Harmonisierung und ihrem $^9/_{16}$-Takte so eigenartig, sie klingt so vertraut und doch wieder so fremd. Diese Melodie beginnt sich nun in Variationen aufzulösen, nicht wie sie Beethoven sonst wohl schrieb,indem er dem einen Gedanken stets neue Wendungen entlockte und aus seinem Thema wie aus einem organischen Keim eine ganze Vegetation verwandter und doch neuer und selbständiger Gebilde entstehen ließ, sondern die stille Weise bleibt sich ewig gleich, sie hüllt sich nur in trübe Moll-Gewandung und löst sich in immer reicheres Figurenwerk au;, sie verliert gleichsam die Körperlichkeit, die Erdenschwere und entschwebt unter leisen Trillern in den höchsten Chorden gleichsam im Äther. Wenn wir den Gehalt dieses Tonstückes recht erfaßt haben, so werden wir nicht fragen, warum Beethoven auf diesen Satz nicht noch einen dritten folgen ließ, und werden auch die vom Meister auf eine dahingehende Frage an Schindler erteilte Antwort, er habe keine Zeit gehabt, noch einen dritten Satz zu schreiben, und daher diesen zweiten so weit ausgesponnen, kaum ernst nehmen. Nach diesem der Erde entschwebenden Variationensatze konnte dem Sinne der Komposition nach kein dritter Satz folgen, am allerwenigsten ein solcher im Charakter des ersten Satzes, wie ihn Schindler verlangte.

Mit der Sonate Op. 111 hat Beethoven sein letztes Klaviergedicht geschrieben; ob er bei dieser, wie überhaupt bei der Komposition der drei letzten Sonaten, an seinen eigenen Abschied vom Leben dachte, wozu ihn seine stets zunehmende Kränklichkeit wohl veranlassen konnte, oder ob die Beschäftigung mit dem Messetext ihm die Gedanken an Tod und Verklärung näher brachte, können wir nicht wissen. Vielleicht — und das ist wohl das Wahrscheinlichste — sind solche Ahnungen aus der Gefühlssphäre gar nicht klar in des Meisters Bewußtsein getreten, aber gerade dieses Zwielicht, dieses Grenzgebiet

zwischen Denken und Fühlen, ist ja die wahre Heimat und Geburtstätte der tiefsinnigsten Kunstwerke.

Die drei letzten Sonaten waren indessen nicht das letzte, was Beethoven für Klavier schrieb. Das Jahr 1823 brachte außer sechs Bagatellen (Op. 126) und einem grotesken Rondo Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice (Op. 129), die berühmten 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli (Op. 120, Antonie von Brentano, der Mutter Maximilianas, gewidmet, in denen der Meister noch einmal seine unerschöpfliche Phantasie und Gestaltungskraft zeigte. Der Verleger Diabelli hatte ein Walzersätzchen komponiert, spießbürgerlich steif, so recht im Geschmack der Biedermeierzeit; schon an fünfzig Musiker hatten dem Herrn Verleger Variationen über seinen Walzer geliefert, und nun wurde auch Beethoven angegangen, den so viel veränderten Walzer gegen entsprechendes Honorar (80 Dukaten) noch weiter zu verändern. Beethoven konnte, wie wir wissen, die schönen Dukaten wohl gebrauchen, so nahm er denn den berühmten steifleinenen Walzer vor und formte daraus, statt der erbetenen sechs bis sieben Variationen, dreiunddreißig charakteristische Genrebilder. In diesem Werke spricht natürlich weniger der Tondichter als der geistvolle Künstler, der an einem möglichst ungünstigen Objekt seine absolute Herrschaft über den Stoff dartut und zeigt, was sich alles aus einem noch so spröden Thema gestalten läßt. Die dreiunddreißig Veränderungen werden daher stets das höchste Interesse der Kenner erwecken.

In diesen Jahren trat Beethoven auch wieder zur Bühne in Beziehung. Zur Eröffnungsfeier des Josephstädter Theaters entstand die schöne Ouvertüre Zur Weihe des Hauses, Op. 124 (Cdur). Sie sollte als Einleitung zu dem bezüglich Ort und Gelegenheit abgeänderten Festspiel „Die Ruinen von Athen" dienen; sie gehört zu Beethovens schönsten Orchestersätzen und hat mit ihren Feierklängen seit ihrer Entstehung schon so manchem neuen Kunsttempel, so mancher Festlichkeit die künstlerische Weihe erteilt. — Im Herbst 1822 wurde auch der „Fidelio" wieder inszeniert. Eine vielversprechende junge Sängerin, die später so ruhmreiche Schröder-Devrient, hatte sich die Oper zu ihrem Benefiz erwählt und errang in der Titelrolle einen beispiellosen Erfolg. Nun erst fand Beethovens Oper volles Verständnis. Jene Aufführung wurde zum Geburtstage der großen modernen musikalisch-dramatischen Kunst. Trotz alledem hatte gerade diese Fidelio-Aufführung dem Meister selbst großes Leid gebracht. Er sollte die Oper dirigieren und begab sich in die Probe. Aber schon nach den ersten Szenen sahen die Freunde die Unmöglichkeit der Sache ein. Beethoven hörte nichts mehr von der Musik. Aber keiner wagte, ihm das grausame Es geht nicht! zu sagen. Endlich wurde er die Verlegenheit der Musiker gewahr und fragte Schindler um den Grund. Dieser schrieb es ihm auf. Da eilte Beethoven aus dem Theater, warf sich zu Hause aufs Sofa und bedeckte sein Gesicht mit beiden Händen. „Von der Einwirkung dieses Schlages hat er sich nie mehr ganz erholt", schließt Schindler den Bericht. — Der Erfolg des „Fidelio" bewirkte übrigens, daß Beethoven zur Komposition einer neuen Oper (Melusine, Text von Grillparzer) aufgefordert wurde. Doch kam dieser Plan nicht mehr zur Ausführung. Auch von einer Musik zu Goethes „Faust" hören wir: Rochlitz machte dem Meister

im Auftrage von Breitkopf & Härtel den Vorschlag, eine solche zu schreiben. „Ha, das könnte was geben!" rief er. Aber er wagte sich nicht mehr an die große Arbeit, da er sich mit drei anderen großen trug, mit zwei Symphonien und einem Oratorium. Zwei dieser großen Werke, das Oratorium (Der Sieg des Kreuzes) und die zweite der geplanten Symphonien (zehnte Symphonie), durfte der Meister der Welt nicht mehr schenken, sie kamen über die ersten Entwürfe nicht hinaus; aber in der ersten dieser Symphonien, in der Neunten, die damals sein ganzes Denken ausfüllte, hat er das Höchste vollbracht, was die Musik vor und nach ihm geleistet hat.
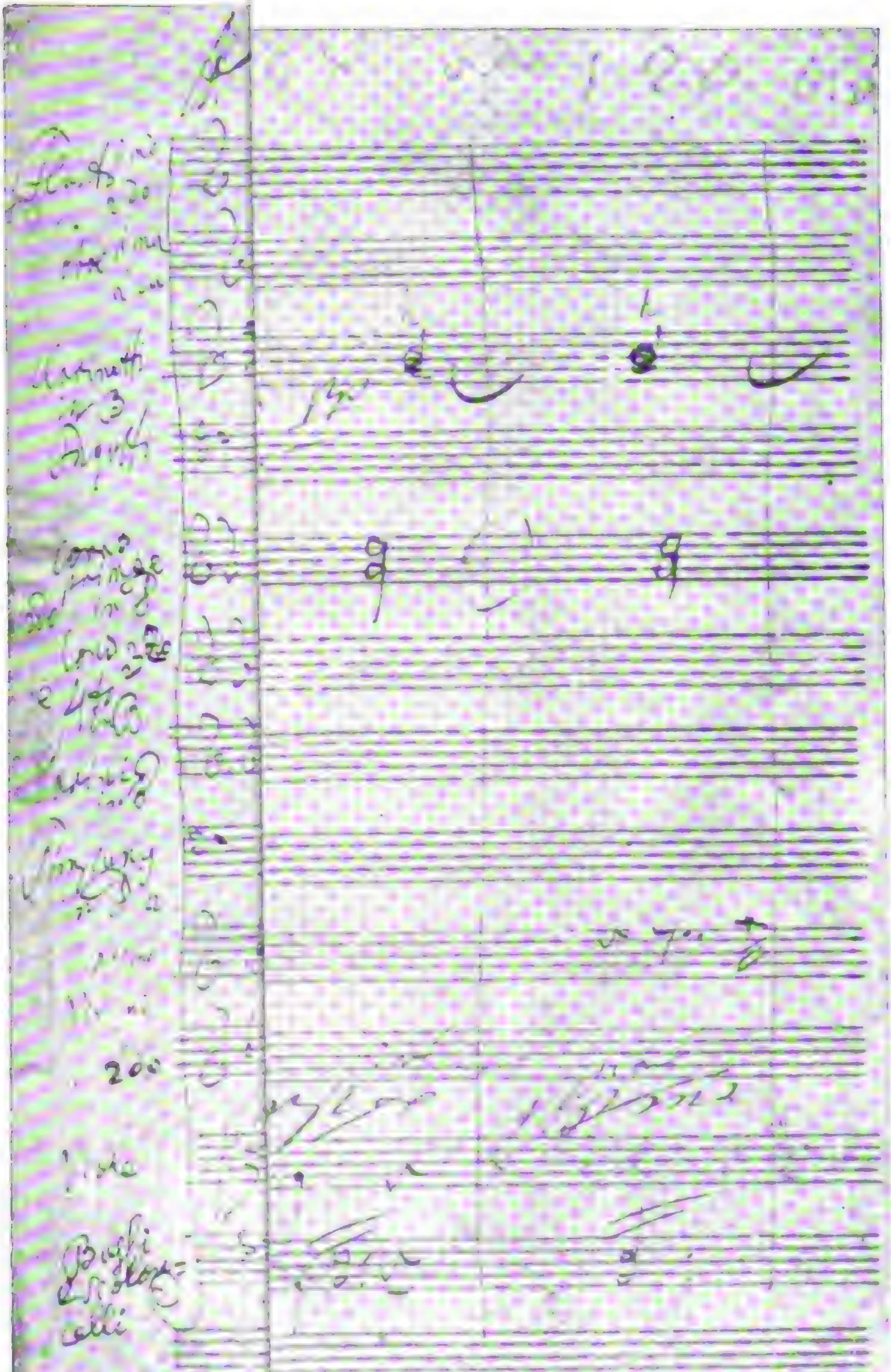
In Beethovens neunte Symphonie in D moll, Op. 125, ist sozusagen des Meisters ganzes Lebenswerk zusammengefaßt. Sie gibt die Quintessenz seiner künstlerischen Persönlichkeit und seiner Weltanschauung. All sein Streben und Ringen, all sein Glauben und Hoffen hat er in diesem grandiosen Werke niedergelegt, es ist sein eigentliches Lebenswerk, sein Testament an die Nachwelt. Demgemäß reichen denn auch die Wurzeln des Werkes weit zurück; die Ideen, die darin zum Ausdruck kommen, beschäftigten ihn jahrelang, ja man kann sagen, fast sein ganzes Leben hindurch. Es sind die Grundideen seines Denkens, die hier den höchsten künstlerischen Ausdruck fanden: die ewige menschliche Sehnsucht nach dem Glücke — der Gedanke an die Freude als Welterlöserin. Doch ist hier der Begriff Freude im höchsten Sinne zu fassen, als der Begriff des in die höchsten Regionen der Ethik gesteigerten und vergeistigten Erdenglücks, als Überwindung des Erdenleids, als höchste Daseinsbejahung, im Gegensatz zur mittelalterlich-christlichen Askese und Weltverneinung. In diesem Sinne ist die neunte Symphonie Beethovens auch der höchste künstlerische Ausdruck der modernen Weltanschauung, und darin, nicht in einzelnen technischen Besonderheiten, sondern in diesem ihrem innersten Gehalt, liegt ihre unvergängliche und alles überragende Bedeutung. Sie ist das künstlerische Symbol einer ganzen Kulturepoche, wie der Parthenon, wie der Zeus des Pheidias, wie die Sixtinadecke Michelangelos die höchsten künstlerischen Symbole ihrer Zeit sind. Mit dem Chor an die Freude schüttelt die moderne Welt einen Jahrtausende alten Druck von den Schultern; denn die höchste Freude ist zugleich höchste Freiheit. Die Nacht des Schmerzes schwindet, der Himmel lacht wieder in reiner Bläue, die Unsterblichen steigen von ihren Höhen herab und wohnen wieder unter den Menschen auf der so lange Zeit entgötterten Erde. In Flammentönen predigt hier Beethoven eine neue Weltordnung, ein neues geistiges Reich, einen neuen Glauben und ein neues Hoffen. — Wir sehen, wie dieser Gedanke von der erlösenden Freude schon frühe bei Beethoven Wurzel faßte, wie er, aus schwerstem Leiden geboren, sich allmählich entwickelte. Schon im Heiligenstädter Testament bittet er in tiefster Verzweiflung um „einen reinen Tag der Freude", d. h. um einen Tag der Erlösung von dem lastenden Drucke. Und wie er sich danach aus dieser tiefen Niedergeschlagenheit aufrafft und im Schaffen und Gestalten den Mut und die Kraft findet, des Lebens Bürde zu tragen, da gestaltet sich dieser Erlösungsgedanke immer deutlicher. In der dritten Symphonie, der Eroica, wird die überlegene Persönlichkeit, der Held, als der Erlöser der Welt gefeiert. Im „Fidelio" tritt das liebende Weib — die treue Gattin — als die Erlöserin auf. In der grandiosen C moll-Symphonie nimmt der Tondichter in faustischem Trotz den Kampf mit dem Schicksal auf und zwingt es nieder, während er in der Pastoralsymphonie Heilung von seinen Leiden am Busen der Natur sucht. Der Gedanke, der in der dritten Symphonie vom Heldentypus — ursprünglich sogar von einem bestimmten Helden — ausging, erweiterte sich immer mehr ins Allgemein-menschliche. In der neunten Symphonie aber hat er alles Persönliche abgestreift, er wird zum Weltgedanken. — Merkwürdigerweise tritt auch Schillers Ode an die Freude schon frühzeitig bei Beethoven in enger Verbindung mit diesen Gedanken auf, die sich gleichsam um das

Schillersche Gedicht kristallisieren. Schon im Jahre 1793, also kurz nach Beethovens Übersiedelung nach Wien, berichtet der Bonner Professor Fischenich an Schillers Frau, daß Beethoven das Lied an die Freude komponieren wolle. In dem Skizzenbuche aus dem Jahre 1811/12 finden sich dann zwischen den Entwürfen der siebenten und achten Symphonie die merkwürdigen Skizzen zu der bereits erwähnten Komposition des Gedichtes für Chor und Orchester in Form einer Ouvertüre. Aber auch diesmal war die Arbeit wieder aufgegeben worden. — Das Eingreifen des Chors, der menschlichen Singstimmen, in den Instrumentalsatz am Schlusse der Symphonie ist der hervorstechende Charakterzug der Neunten. Dieses Eingreifen der Singstimmen in ein ursprünglich rein instrumental gedachtes und in seinen drei ersten Sätzen auch rein instrumental durchgeführtes Tonstück erschien nicht nur manchem Zeitgenossen Beethovens befremdlich, sondern stört auch heute noch manche Hörer im Genusse des Werkes. Sie finden sich plötzlich wie aus einem schönen Traume aufgerüttelt und jäh in die Welt der Wirklichkeit versetzt. Andere dagegen empfinden den Eintritt der Singstimmen wirklich als eine Art Erlösung und Befreiung; eine neue, strahlende Welt scheint ihnen aus dem wortlosen Chaos der Instrumente aufzusteigen. Über solche rein subjektiven Empfindungen läßt sich natürlich nicht streiten. Doch darf man zweifellos annehmen, daß Beethoven mit der Hinzuziehung des Gesanges eine Erhöhung der Stimmung, eine Steigerung des Ausdruckes beabsichtigte, daß ihm die Instrumente zur Schilderung der überströmenden Gefühle seiner Brust nicht mehr genügten und ihm in diesem Augenblick und an dieser Stelle der Gesang Befreiung und Erlösung bedeutete. In diesem Sinne können wir auch den Erklärungen und Deutungen beistimmen, die Richard Wagner an den Eintritt der Singstimmen in der Neunten anknüpft. Ihm ist mit der Neunten die Instrumentalmusik auf jenem Höhepunkt angelangt, wo ihr schlechterdings eine Steigerung des Ausdruckes aus eigenen Mitteln nicht mehr möglich ist, wo sie sich daher mit dem Wort, mit ihrer Schwesterkunst, der Dichtkunst, von der sie sich — wie Wagner sagt — widernatürlicherweise getrennt hatte, notgedrungen wieder vereinigen muß. Diese Beobachtung, auf die Wagner zum Teil seine Theorie von der Wiedervereinigung der Künste zu einem Gesamtkunstwerke aufgebaut hat, zeugt von dem sicheren Blick des Bayreuther Meisters für die großen Züge der historischen Entwicklung der Kunst. Unsere bisherigen Betrachtungen haben uns gezeigt, wie sich die Instrumentalmusik ursprünglich von der Vokalmusik, gleichsam als eine Abstraktion der letzteren, trennte, wie sie zuerst in freiem Tönespiel ihre äußeren Formen ausbaute und festigte, dann aber wieder mehr und mehr nach individuellem, ja gedanklichem Ausdruck rang und so schließlich naturgemäß auf einem Punkte anlangen mußte, der zu einer Wiedervereinigung mit dem Worte führen würde. Wir können auch annehmen, daß dieser Punkt in Beethovens neunter Symphonie erreicht sei, nur dürfen wir eine solche Wiedervereinigung von Wort und Ton nicht als den einzig möglichen Weg zur Weiterentwicklung der Instrumentalmusik oder gar der Musik überhaupt betrachten. Die Entwicklung der modernen Instrumentalmusik zeigt uns im Gegenteil, daß noch manche Möglichkeiten des Weitergestaltens über Beethoven hinaus vorhanden sind. Auch dürfen wir nicht annehmen, daß Beethoven mit der Einführung der Singstimmen irgend eine theoretische Erwägung oder gar eine reformatorische Absicht verband. Er griff zum Dichterwort, weil er es gerade an dieser Stelle benötigte, weil es ihm hier das einzig Richtige schien, ohne sich viel um Theorien zu kümmern. Wagners Betrachtungen der neunten Symphonie, so geistreich und fruchtbar sie an sich auch sind, dienen daher weniger zum Verständnis Beethovens und seines größten Werkes, als zum Verständnis und zur Würdigung Wagners und seines Schaffens, das zum großen Teil gerade durch seine von der neunten Symphonie abgeleiteten Theorien bedingt war. — Obgleich das Lied an die Freude, das Beethovens Gedanken so lange und so intensiv beschäftigte, dem Sinne nach wahrscheinlich von Anfang an als Schluß und Krönung der neunten Symphonie in Aussicht genommen war, schwankte Beethoven, als die drei ersten Sätze bereits geschrieben waren, doch immer noch,

ob er tatsächlich zum Worttext greifen und wirklich Singstimmen einführen, oder ob er auch den letzten Satz rein instrumental behandeln sollte. In den Skizzenbüchern findet sich noch ein zweites Thema zum Texte „Freude, schöner Götterfunken" im 3/8-Takt notiert. Es scheint, daß er dieses Thema eine Zeitlang als instrumentale Schlußfuge des Satzes verwenden wollte.

Die ersten Notierungen zum ersten Satze der Symphonie finden sich nach Nottebohm auf Skizzenblättern, die aus dem Jahre 1817 stammen. Aber erst nach der Vollendung der Missa solemnis, in den Jahren 1822 und 1823, wurde das Werk ernsthafter in Angriff genommen. Den unmittelbaren Anstoß zur Vollendung desselben bildete ein Auftrag aus London. Dort war im Jahre 1813 die Philharmonische Gesellschaft gegründet worden. Ihr gehörten u. a. Johann Baptist Cramer, Clementi, der Violinist Salomon aus Bonn, der Kontrabassist Dragonetti, der große Violinspieler Viotti und Beethovens Freund und Schüler Ferdinand Ries an. Durch die Konzerte dieser Gesellschaft wurden die Engländer mit Beethovens Werken bekannt gemacht. Zuerst wurde natürlich die Schlacht bei Vittoria aufgeführt, bald aber folgten auch die fünfte und die siebente Symphonie und andere Werke. Im Juni 1817 hatte Ries Beethoven im Namen der Philharmonischen Gesellschaft eingeladen, nach London zu kommen und zwei neue Symphonien zu schreiben, die er dort persönlich dirigieren sollte. Beethoven ging auf den Vorschlag ein. Doch wurde seiner angegriffenen Gesundheit wegen nichts aus der geplanten Reise. Die Verhandlungen dauerten jedoch fort, teils durch Ries, teils durch andere vermittelt. Beethoven hat den Gedanken an die Londoner Reise nie ganz aufgegeben. Auch der in Wien immer mehr überhand nehmende Rossinikultus, der im Jahre 1822, als der italienische Maestro, der Lieblingskomponist von Europa, persönlich nach Wien kam, seinen Höhepunkt erreichte, mag Beethoven angespornt haben, den neuen seichten Modemelodien wieder einmal ein Stück seiner Musik entgegenzusetzen. Jedenfalls reifte das gewaltige Werk in den Jahren 1822 und 1823 der Vollendung entgegen. In Hetzendorf und in Baden, wo er den Sommer und Herbst des Jahres zubrachte, wurden die drei ersten Sätze, in Wien darauf Anfang 1824 (nach Schindler) der letzte Satz vollendet. Im Frühjahr 1824 stand das Riesenwerk fertig da. Die gewaltige Ausdehnung der vier Sätze ist durch die außergewöhnliche Größe und Weite der Themen bedingt.

Wie in Beethovens Geist die Sehnsucht nach dem „reinen Tag der Freude" aus dem tiefsten Seelenschmerze herausgeboren wurde, so schildert uns der Tondichter in seinem gewaltigen Werke, bevor er uns in den Tempel der Freude führt, zuerst den Zustand der absoluten Freudlosigkeit. Der erste Satz der Symphonie (Allegro ma non troppo) zeigt das Bild des Lebens als schmerzvollen Kampf. Düster und unbestimmt, sogar in fremder Tonart (A moll) beginnt dieser erste Satz mit seinen hohlen, leeren Quinten. Erst allmählich entwickelt sich das Hauptthema. Voll trotziger Energie im Anfang, scheint es, von einer übermächtigen Gewalt niedergezwungen, in die Tiefe, in den Abgrund gestoßen zu werden, woraus es sich aber sogleich in seinem ganzen Trotze erhebt, titanisch einherschreitend, um sich am Schlusse wieder in die Nacht und Verwirrung zu stürzen. Und diesen Charakter eines düstern Trotzes, eines fruchtlosen Kämpfens, behält der ganze Satz. Nur selten fällt ein schwacher Strahl des Friedens in diese Nacht, wie Sehnsuchtsschimmer eines ewig unerreichbaren Glückes. Das spärliche Licht dient gerade nur dazu, um die über dem Satze lagernde drückende Dunkelheit recht fühlbar zu machen. Ungebändigte Gewalten regen sich und ringen in freudlosem Kampfe. In wilder Wut fahren die Bässe empor, die Riesen der Unterwelt, die mit wuchtigen Keulenhieben gegen die Decke ihres Gefängnisses donnern und sie zu zersprengen drohen. Es ist das Bild einer grandiosen Gigantomachie, das sich vor unseren Blicken entrollt. Die Dämonen des Abgrundes haben sich empört; aber ihr Trotz bricht schmerzlich zusammen an dem mächtigeren Geschick. Prometheus hat sich gegen Zeus aufgelehnt und erduldet seine qualvolle Strafe. Der persönliche Schmerz des Tondichters ist zum Schmerz der leidenden Menschheit, der gequälten Kreatur geworden. Das





Ludwig van Beethoven.
Nach G. F. Waldmüller. 1823.

individuelle Seelenbild hat sich zum Weltbild erweitert. Eine ganze Welt klagt, weint und trotzt und ringt verzweifelt nach Erlösung, nach einem Strahl der Freude. — Der zweite Satz (Molto vivace) ist das grandioseste Scherzo, das je geschrieben worden, und bildet den denkbar schärfsten Kontrast zum ersten Satze. Wir haben hier eine erste Überwindung des Schmerzes, durch ein erstes, noch unvollkommenes Stadium der Freude, nämlich durch die rein sinnliche Lust, durch den orgiastischen Taumel, durch die seelenlose Freude.

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß.
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde"

dönnte man als Motto über dieses Tonstück setzen. Mit den scharf rhythmisierten drei taktylischen Schlägen auf d D D setzen die Streicher, dann die Pauken allein, dann alle Instrumente ein; und nun stürmt zuerst pp der wilde Reigen in Form eines Fugato des Streichorchesters in viertaktigen Perioden dahin, die Bläser begleiten immer reicher, die

Gewalt des Stromes schwillt, ein zweites, geradezu ausgelassenes Thema löst das erste (Fugen-)Thema ab. Es erklingt zuerst in den Holzbläsern, während die Streicher unablässig dazu ihre daktylischen Oktavenschläge des Anfangsmotivs ertönen lassen. Immer wilder wird der Taumel. Die Instrumente werfen sich die Oktavenschläge gegenseitig zu. Dann kehrt das Fugenthema, diesmal enger geführt, in dreitaktiger Periode, in den Holzbläsern wieder, während die Saiten nur rhythmisch begleiten. Toller und toller jagen sich die Stimmen. Wieder erklingt von den höchsten Flötentönen herausgeschrieen, fast frech, das ausgelassene zweite Thema, immer wilder wird der Trubel. Da geht der ungerade Takt plötzlich in den geraden über (Presto), und als Trio ertönt, zuerst in den Holzbläsern (ohne Flöten), ein kindlich naives Liedchen. Ist es eine liebe Jugenderinnerung? Ist es Gretchens Bild, das in der Walpurgisnacht erscheint? Aber die Reprise des Hauptsatzes (natürlich etwas verändert) setzt wieder ein, das traute Bild verschwindet. Wieder herrscht der wilde, sinnberückende Taumel und stürmt rastlos dahin, bis am Schlusse das Motiv des Trios wiederkehrt und den Satz kurz abschließt. Instrumental ist der orgiastische Taumel in diesem Scherzo geradezu bewundernswürdig geschildert. Die einzelnen Instrumente gruppieren sich mit höchster Freiheit, aber auch mit höchster Sicherheit. Von großartigster Wirkung sind die Stellen, wo sich die verschiedenen Instrumente selbständig des daktylischen Hauptmotivs bemächtigen und sich diese drei Noten in jauchzendem Übermut zuschleudern. Alles wird in den Taumel mit hineingerissen. Sogar die in die Oktave gestimmte Pauke macht mit, sie verläßt ihre Rolle als bloß schallverstärkendes Instrument und ergreift das Motiv selbständig, sie redet, tanzt und tollt mit den anderen, ein schwerfälliger Silen im Bacchantenzuge. Aber all dieser Taumel gewährt keine Befriedigung, ist nicht die Freude im Sinne Beethovens. Die naiven Klänge des Kinderliedes (Trio) erweisen durch den bloßen Kontrast die Ohnmacht dieser wilden, seelenlosen Freuden. Mit ein paar Takten bringt das bescheidene Lied den Taumelreigen zum Stehen und behauptet schließlich das Feld, während all die jauchzende Lust spurlos erlischt. — Doch das Kinderlied selbst kann die Welt und die leidende Menschheit nicht erlösen. Die Kindlichkeit weiß noch nichts von den Seelenschmerzen des Lebenskampfes, wie könnte sie dem Streiter, der diesen schweren Kampf durchfechten, der sich mit dem Leben herumschlagen muß, Schild und Waffe sein? Aber das Erinnerungsbild der naiven, schmerz-, kampf- und schuldlosen Zeit zwingt den im wilden Sinnentaumel Vergessenheit Suchenden zur Einkehr in sich selbst. Eine neue, wiederum mit der vorigen kontrastierende Läuterungsperiode, eine andere Stufe der Erlösung ist erreicht. Beethoven schildert sie uns im dritten Satze seiner Symphonie. Ein wundervoller, fast religiös gefärbter Trostgesang (Adagio molto e cantabile) hebt nach kurzer, nur zwei Takte umfassender Einleitung im Streichquartett an. Er geht in einen zweiten Liedsatz (Andante cantabile) über. Variationen über diese beiden Themen bilden den Inhalt des Satzes. Doch verstummt das zweite Thema (Andante) bald, während das erste (Adagio) in echt Beethovenschen Variationen, die teilweise an diejenigen der letzten Klaviersonate, Op. 111, erinnern, weiter geführt wird. Der Grundgedanke dieses Satzes ist:

„Entsagen sollst du, sollst entsagen."

Das Leiden wird durch Selbstbescheidung, durch Resignation überwunden, der Weltschmerz durch Weltflucht besiegt. Wir wissen, was das Wort Resignation in Beethovens Briefen und Aufzeichnungen für eine Rolle spielte; wie er klagte, schon mit 28 Jahren gezwungen zu sein, Philosoph zu werden, und wie solches Entsagen dem Künstler noch schwerer falle als allen anderen Menschen. Hier in diesem wundervollen Satze hat er alles ausgesprochen, was das Herz des Entsagenden schmerzvoll und doch zugleich trostreich bewegte. Auch der religiöse Anklang des ersten Themas ist nicht zu verkennen. Es ist die Religion in der freien und schönen, von jeder kirchlichen Dogmatik befreiten Weise, wie sie Beethoven auffaßte, die ihm die Kraft verleiht, den Schmerz zu überwinden. Aber

auch hier weitet sich der Blick ins Allgemeinmenschliche. Das Schicksal des einzelnen wird zum Weltschicksal. Der Satz kann zugleich als ein Symbol der Religion der Weltverneinung gedeutet werden, die die Armen und Elenden, die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft, um ihr ewiges Leid zu lindern. Wir sehen den Schatten des großen sanften Trösters, des kreuztragenden Erlösers, zweimal durch den Satz schreiten, in dem schmerzlich-schönen, traurig-milden zweiten Thema (Andante); zuerst in seiner irdischen Menschengestalt, wo die zweiten Geigen und Bratschen die wundervolle Melodie singen, dann beim Wiedereintritt des Themas in G dur, wo die ersten Flöten, ersten Oboen und ersten Fagotte die Gestalt gleichsam in himmlischer Verklärung malen. Hier schildert uns der Tondichter also die große Resignation der Weltgeschichte. Sein eignes Leid weitet sich zum Leiden der Menschheit, die sehnsüchtig auf Erlösung hofft, auf ein reines Glück, auf den „reinen Tag der Freude", wenn nicht in dieser, so doch in einer anderen Welt. Aber der Mensch ist an diese Erde gewiesen. Und wenn ihm auch die Gabe verliehen ist, sich auf Augenblicke durch die Phantasie über die irdischen Regionen zu erheben und von einem seligen Jenseits zu träumen, so rüttelt ihn das Erdenleben mit seinen Kämpfen immer wieder aus diesen Träumen auf. So tönt denn auch der irdische Kampfruf der Hörner und Trompeten plötzlich in den Schluß der ersten Variationen des ersten Themas im $^{12}/_{8}$-Takt hinein als eine Mahnung, daß sich die Wirklichkeit, das reale Leben, auch durch die schönsten poetischen und religiösen Friedensträume nicht überwinden läßt. Denn hier ist unsere Erde, hier wollen wir glücklich sein und uns die Stätte der reinen Freude bereiten. Die Entsagung, der Verzicht auf Glück, ist nicht das Glück.



Domenico Dragonetti. (S. 380.)

Im vierten Satze endlich führt uns nun Beethoven in den auf so grandiosem Fundament errichteten Tempel der Freude ein. Hier vermischen die Menschenstimmen ihren Jubel mit dem Klang der Instrumente, das sinnvolle Dichterwort gesellt sich der ausdrucksgewaltigen Tonkunst; eine neue tönende Welt ersteht vor unseren Blicken. Dem eigentlichen (Chor-)Satze hat Beethoven eine große Instrumentaleinleitung vorangestellt, die in geradezu genialer Weise auf den Eintritt der Singstimmen vorbereitet und zugleich den inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze untereinander dartut. Diese Einleitung, die ganz einzig in ihrer Art dasteht, gibt uns zugleich den Schlüssel zur Bedeutung des ganzen Werkes, indem sie in kurzen Zügen seinen Plan und Grundriß bloßlegt. Kaum ist der wundervolle Gesang der Resignation des dritten Satzes verklungen, so stürmen alle Holz- und Blechbläser samt den Pauken in einem wilden Presto daher. Ein Höllenlärm

in schreienden Dissonanzen, als ob alle Dämonen losgelassen wären und die Welt wieder ins Chaos zurücksinken wolle. Auf diesen schrecklichen Ausbruch antworten ganz allein die Violoncelli und die Kontrabässe — wie es in der Partitur heißt: Selon le caractère d'un Recitatif, mais in tempo. — Dieses Rezitativ klingt fast wie menschliche Rede, zornig einsetzend und dann in begütigende Warnung übergehend. Das ungefügigste Instrument, der Kontrabaß macht beinahe übermenschliche Anstrengungen, zu „sprechen". (Die Anforderungen, die Beethoven hier an dieses Instrument stellt, waren für seine Zeit unerhört; doch hatte er vielleicht bei Niederschrift dieser Stellen den ihm befreundeten Kontrabaßvirtuosen Domenico Dragonetti [1763—1846] im Auge, der damals der Philharmonischen Gesellschaft in London angehörte, für die die Neunte ursprünglich bestimmt war, und der als Einziger imstande war, die Stellen richtig und im Sinne Beethovens auszuführen.) Noch einmal tobt das Geheul der Instrumente los in wilder Revolution, und noch einmal erwidern die Bässe, gebietend: Habt acht! Erinnert uns dieses wilde Toben, diese Zertrümmerung aller Form, — sie ist hier als kunstvolles Ausdrucksmittel in einem formvollendeten Kunstwerke angewandt! die Formlosigkeit ist künstlerisch dargestellt! — diese Auflösung aller Ordnung nicht an die gewaltigen und größtenteils auch gewaltsamen Umwälzungen, die jeder Neugestaltung der menschlichen Gesellschaft vorangehen? Und hat nicht Beethoven selbst in seiner Jugend die große französische Revolution erlebt und als begeisterter Republikaner von ihr und durch sie die Erlösung der Völker, das Heil der Menschheit erhofft? — In dem Chaos der Instrumente ist die gewohnte Ordnung der Dinge aufgehoben. Eine Melodie, also ein sinnvolles Gebilde, kann sich nicht gestalten. Die erste Geige, die Herrscherin im Instrumentalreich — schweigt, ist entthront. Die zweiten Geigen und Bratschen — die mittleren Schichten — pausieren ebenfalls. Nur die untersten Schichten, die Violoncelli und Bässe, kommen zu Worte. Sie machen verzweifelte Anstrengungen, verständlich zu werden. Auch sie haben noch keine geregelte Melodie gefunden, kein führendes Motiv, das ihnen Richtschnur, Gesetz sein könnte. In regellosen, rezitativischen Ausbrüchen lassen sie sich vernehmen. Aber man hört es ihren mit elementarer Macht hervorgestoßenen Tönen an, daß sich hier eine neue Melodie, ein neues Gesetz gestalten will. Nach der allgemeinen Zerstörung muß ja wieder eine neue Weltordnung aufgebaut werden. Und das ganze Orchester kommt zu Hilfe mit Vorschlägen, bietet seinen Rat an, naturgemäß an Vergangenes anknüpfend. Leise erklingen die Einleitungstakte des ersten Satzes: das Motiv des schweren Druckes, der tiefen freudlosen Knechtschaft. Aber sofort fahren die Bässe im *ff* mit wilder Gebärde empor: Höret auf! Niemals soll diese Zeit, sollen diese Leiden wiederkehren! Und mit einer schmerzlich fragenden Wendung endigen sie die Rede, gleichsam hilflos um sich schauend nach einem neuen Heile. Nun bringt das Orchester die Anfangstakte des zweiten Satzes (Vivace), das Motiv des Taumels, der sinnlichen Lust — in blitzartiger Ideenverbindung erblicken wir ein antikes Bacchanal und gleich darauf sein Zerrbild: die Carmagnole — aber mit Festigkeit widersprechen die Bässe: Nicht doch! Und wieder die suchende Frage. Nun erscheint der Anfang des ersten Themas des dritten Satzes, des religiösen Trostliedes. Sanft abweisend, fast wehmütig verneinen die Bässe. Auch das kann nun nichts mehr helfen. Und dann stellen sie in fast verzweifelndem Aufschrei nochmals ihre Forderung. Diesmal antworten die Holzbläser mit etwas Neuem, mit einem ureinfachen Motiv, bestehend aus vier stufenweis aufwärts und wieder abwärts schreitenden Noten. Nun scheint der rechte Ton gefunden zu sein. Freudig stimmen die Bässe zu, und unter aufmunternden Zurufen des Orchesters ergreifen sie das Wort, um aus diesem neuen Material eine neue Melodie, ein neues Thema zu bilden: ein einfaches, beinahe volkstümliches Lied. Es ist die Melodie zur ersten Strophe des Liedes „Freude, schöner Götterfunken". Die Bässe singen das neue Lied der Freude und der Freiheit zuerst allein, dann übernehmen die Bratschen das Thema, dann die ersten Violinen, ein Fugato der Streicher bildet sich, wozu die Fagotte einen schönen Gegengesang anstimmen; endlich fallen alle Instrumente ein, der Freudengesang

schwillt zum allgemeinen Jubel an. Aber nun soll sich das große Wunder vollziehen. Das Wort soll sich dem Tone vermählen. Der Übergang war nicht leicht zu finden. Irgend eine Einführung, Anknüpfung mußte geschaffen werden, und das konnte auch nur wieder durch das Wort geschehen. Beethoven mußte der Schillerschen Ode einen, wenn auch noch so kurzen, einleitenden Text voranstellen. Nach den Skizzenbüchern sollte dieser ursprünglich lauten: Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen. Aber Beethoven fühlte offenbar, daß er die Verbindung mit dem Vorangegangenen noch enger gestalten müsse. Zugleich galt es, dem Sinne des ganzen Werkes gemäß den Gedanken allgemeiner zu fassen. Das Lied des unsterblichen Schiller mußte hinter dem allgemeinen Freudenchor der befreiten Menschheit zurücktreten. Zudem mußte die Freudenhymne auch tatsächlich als Gegensatz des Früheren betont werden. So wurde die jetzige Fassung gewählt. Da die Freudenhymne schon im Orchester erklungen war, so griff Beethoven, um den Gegensatz scharf herauszuarbeiten, nochmals zum Anfang des Satzes, zu dem wilden, chaotischen Toben des Orchesters (Presto) zurück. Aber nun antworten nicht mehr die Kontrabässe, sondern die menschliche Stimme. Der Bariton des Soloquartetts mahnt in einem mit weitgeschwungenen Melismen durchsetzten Rezitativ: O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere. Und nun beginnt er selber das Lied an die Freude vorzutragen, in das die anderen Solo- und Chorstimmen, schließlich alle Instrumente einfallen. Die ursprünglich scheinbar so unbedeutende Melodie entwickelt sich zum herrlichsten Dithyrambos. Das ganze Weltall von den Tiefen zu den Höhen singt und klingt. Bei der Stelle „und der Cherub steht vor Gott" wird der erste Kulminationspunkt erreicht. Gleich darauf wechseln Tempo und Tonart. Ein wundervoller, wie aus der Ferne herankommender marschartiger Orchestersatz erklingt mit Triangel, Becken und großer Trommel. Er zeigt seelische Verwandtschaft — wenn auch absolut keine äußerliche Ähnlichkeit — mit dem zweiten Satze der Symphonie. Die antike Welt der schönen Sinnlichkeit scheint wieder aufzuwachen. Die alten, so lange verbannten Götter der Freude ziehen unter Pauken- und Zimbelklang wieder ein in die befreite Welt. Die Bahnen des frohen Heldentums sind wieder eröffnet. Der sehnsüchtige Gedanke der Renaissance ist erfüllt, die antike Kultur hat sich mit der mittelalterlich-christlichen vereinigt, Faust und Helena sind vermählt. Aus der schönen Sinnlichkeit der Antike und dem ganzen reichen Gefühlsleben, das die Menschheit der Religion der Liebe verdankt, baut sich die neue Welt der Freude auf. Auch musikalisch durchdringen sich die beiden Elemente. Wieder ertönt mit der ersten Strophe des Textes das Hauptthema, aber es erscheint nun im $^6/_8$-Takte des alla Marcia, jenes Einzugsmarsches der alten Götter. Der dreiteilige Takt — gleichsam der Rhythmus der antiken Lebensfreude — herrscht nun auch im Folgenden. Hellenische Grazie vereinigt sich mit germanischer Kraft und Strenge, der Gedanke der Neuzeit borgt von der Antike die Anmut der Bewegung, die Eurhythmie. In grandioser Weise entfaltet der Tondichter das Bild der allgemeinen Verbrüderung aller Menschen, des neuen idealen Kulturbundes: „Seid umschlungen, Millionen!" um gleich darauf, in herrlichen Feierklängen, gleichsam als geistigen idealen Mittelpunkt dieses neuen Menschenbundes den neuen geläuterten Gottesbegriff zu enthüllen: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen". Nun werden die beiden Themen „Freude, schöner Götterfunken" und „Seid umschlungen, Millionen!" in kunstvoll kontrapunktischer Weise neben- und miteinander geführt. Der ganze Gedankenkomplex des Riesenwerkes, ja man kann sagen, die ideellen Hauptmotive von Beethovens Leben und Schaffen fließen in einen großen Hymnus zusammen, strömen in *einem* Melos dahin; und wieder gipfelt alles in dem Gottesgedanken einer neuen, von allen Dogmen, von allen konfessionellen Schranken befreiten Idealreligion. Die sphärenhaften Klänge scheinen in die Himmelsweiten zu entschweben. Aber nochmals steigt Beethoven auf die reale Erde hernieder. Der zweiteilige Rhythmus tritt wieder ein. Leise erklingen, zuerst in den Solostimmen, die Freudenrufe wieder, die vor der Erscheinung des „Vaters überm Sternenzelt" gleichsam in ehrfurchtsvoller Scheu ver-

stummt waren, und nun schwillt der Freudengesang wieder mächtiger und mächtiger, um nach der gefürchteten Stelle des Soloquartetts, die in schwer auszuführenden Figurationen das Wehen des „sanften Flügels“ malt (Poco adagio), in einem grandiosen, an Kraft und Mächtigkeit — allerdings auch an rücksichtslosester Führung der Singstimmen — alles übertreffenden Schlußsatze (Prestissimo) zu enden.

Das ist das gewaltige Werk, worin Beethoven die Quintessenz seiner musikalischen, künstlerischen und menschlichen Ideale niedergelegt hat. Es hat die hervorragende Stellung, die ihm gegenwärtig überall zuerkannt wird, nicht nur infolge der Theorien errungen, die unsere Zeit — zum Teil recht einseitig — daran knüpfte, sondern weil wir mehr und mehr seine nicht nur in technischer, sondern hauptsächlich in gedanklicher, in ideeller Beziehung alles überragende Bedeutung erkennen und verstehen lernen. Es ist nicht nur das bedeutendste musikalische Werk, sondern überhaupt das größte Kunstwerk, das universellste künstlerische Moment der neuen Zeit. Man hat sich oft gewundert, daß die große Zeit der Umwälzung an der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, die doch eine der bedeutsamsten Epochen der Weltgeschichte bildet, keinen künstlerischen Ausdruck gefunden habe. Die Kulturhistoriker und Ästhetiker haben ein solches Werk in den Gebieten der Dichtkunst oder der bildenden Künste gesucht; — die träumerische Musik, die man stets als losgelöst von allen irdischen Einflüssen, von allen Zeitereignissen betrachtete, hatte man nicht beachtet, man verstand ihre Sprache noch nicht. Und gerade die Musik hat uns dieses weltgeschichtliche Kunstwerk geschenkt in Beethovens neunter Symphonie; je mehr wir die Sprache der Musik verstehen lernen, um so tiefer erfassen wir Sinn und Bedeutung dieses Werkes.

Daß wir mit der obigen Erklärung der Neunten nichts von außenher in das Werk hineininterpretiert haben, das beweisen die Entwürfe zu der geplanten zehnten Symphonie, die den Geist des Komponisten schon bei der Arbeit an der Neunten beschäftigten. Die poetische Idee, das Programm dieser geplanten Zehnten, bildete die Versöhnung der antiken Welt mit der Welt des Christentums. Der erste Satz sollte eine Bacchusfeier darstellen, als Adagio ein Cantique ecclésiastique folgen, das Finale aber die endliche Versöhnung beider Weltanschauungen bringen. Da sich nun für Beethoven die Begriffe der Freude und der neuen geläuterten Weltanschauung in einen verschmolzen hatten, so drangen während der Arbeit die Gedanken der zehnten Symphonie in die neunte ein. Er schuf die zehnte Symphonie ideell schon in der neunten, und so blieb die Neunte auch seine letzte Symphonie, Schlußstein und Krönung seines Lebenswerkes*).

Die neunte Symphonie, die dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen dediziert ist, hatte bei ihrer ersten Aufführung in Wien, am 7. Mai 1824 — in jener berühmten Akademie, deren Programm I. Die Ouvertüre Op. 124, II. Teile aus der Missa solemnis und III. die neunte Symphonie enthielt — einen großartigen Erfolg. Der taube Meister, der mit dem Rücken gegen das Publikum im Orchester stand, um dem

*) Der genialste und tiefsinnigste bildende Künstler unserer Tage, Max Klinger, dessen Geist die Vereinigung der antiken mit der christlichen Kultur, der Gedanke der vollendeten Renaissance, besonders stark beschäftigt (Christus im Olymp), hat der dankesbegeisterten Anerkenntnis von Beethovens alles Menschentum und alle Zeit überragender Größe und Bedeutung in seinem großartigen polychrom-plastischen Werke Beethovens wahrhaft erhabenen monumentalen Ausdruck verliehen. Er stellt den Meister als Zeus dar, den Adler des Göttervaters zu seinen Füßen, und auf einem reichgeschmückten Stuhle thronend, dessen bildnerischer Schmuck (Kreuzigung, Sündenfall, Psyche, Tantalus) die Vereinigung der beiden Kulturen andeutet, deren innigste Verschmelzung in der Gestalt Zeus-Beethovens vollzogen erscheint. Schöner und wahrer kann Beethovens Größe und seine kulturhistorische Bedeutung kaum ausgesprochen werden. Wie hoch steht ein solches Werk, das des Meisters innerste Seele wiedergibt, über der öden Denkmalmacherei unserer Tage mit ihren ledernen Allegorisiereien!



Beethoven von Max Klinger.
Original im Städtischen Museum zu Leipzig.

dirigierenden Kapellmeister Umlauf die Tempi anzugeben, mußte am Schluß von der Sängerin Unger umgedreht werden, damit er den tobenden Beifall, den er nicht hörte, und das Hüteschwenken wenigstens sehen konnte. Beethovens Freunde, seine Altersgenossen, die am 7. Mai den Grundstock des das Kärntnertor-Theater füllenden Publikums bildeten, hatten sein Werk verstanden. Aber die Restaurationszeit hatte kein Verständnis mehr für dieses Werk, dessen Gedankengehalt und Grundidee ihr nicht mehr sympathisch sein konnten. Die jüngere neben Beethoven aufwachsende Künstlergeneration wandte sich mehr und mehr der Romantik zu und träumte von mittelalterlicher Herrlichkeit; auch

sie wußte mit der neunten Symphonie nichts anzufangen. Außer dem Erfolg jener ersten Wiener Aufführung scheint das Werk damals nirgends ungeteilten Beifall gefunden zu haben, und es galt der folgenden Zeit als eine Art Ungeheuer, das man aus der Ferne mit scheuer Ehrfurcht betrachtete, dem man sich aber nicht zu nähern, sich nicht mit ihm offen auseinanderzusetzen getraute. Erst als die Restaurationszeit gründlich abgewirtschaftet hatte, wuchs auch das Interesse für die neunte Symphonie wieder, und erst der „Revolutionär" Richard Wagner erkannte die volle Bedeutung des Werkes und weckte neue Begeisterung dafür. Sollten diese Schicksale des Werkes wirklich nur auf einem äußerlichen zufälligen Zusammentreffen der Umstände beruhen und mit seinem Ideengehalt in keinem Zusammenhange stehen? Auch heute können wir den Inhalt des Werkes nicht deuten, sondern nur andeuten. Aber wir dürfen unter keinen Umständen mehr achtlos daran vorübergehen, wenn wir die Kunstentwicklung des Jahrhunderts in ihren inneren Motiven verstehen wollen.

Die Akademie vom 7. Mai war der letzte große öffentliche Erfolg, den der Meister erleben durfte. Leider aber hatte der für Beethoven ebenso wichtige materielle Gewinn dem idealen Beifallssturme nicht entsprochen. Wohl war der Saal gefüllt, aber die Kosten für die Miete des Theaters und für die Kopiaturen verschlangen die ganze Einnahme bis auf einen unbedeutenden Rest. Das setzte wieder Ärgerlichkeiten und Zerwürfnisse; denn Beethoven, der infolge seines Leidens immer mißtrauischer wurde, glaubte sich von allen, selbst von seinen besten Freunden, übervorteilt. Bei der Wiederholung des Konzertes in den Redoutesälen am 23. Mai blieb der Saal leer. An äußeren Ehrungen fehlte es Beethoven nicht, gelehrte und künstlerische Gesellschaften des In- und Auslandes ernannten ihn zum Ehrenmitgliede, und die Stadt Wien verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht; aber die Sorgen um die Existenz waren seine täglichen Begleiter. Ein kleines Kapital, das er in der guten Zeit des Wiener Kongresses zurückgelegt hatte, betrachtete er als Eigentum seines Neffen und als unantastbar. Dieser Neffe selber machte ihm viele Sorgen. Er geriet auf Abwege, ja machte sogar eines Tages einen Selbstmordversuch. Er genas zwar wieder von dem Pistolenschuß, den er sich beigebracht hatte, und dem treuen Freunde Stephan von Breuning gelang es, den verirrten jungen Menschen beim Militär im Regiment des Generals von Stutterheim (dem Beethoven aus Dankbarkeit das Cis moll-Quartett Op. 131 widmete) unterzubringen; aber die schon schwankende Gesundheit des Meisters erhielt durch diese Ereignisse einen harten Stoß. „Ein Greis von nahezu 70 Jahren stand vor uns", sagt Schindler. Auch mit Bruder Johann gab es manchen Verdruß. Dieser war als Apotheker wohlhabend geworden und hatte sich das Gut Gneixendorf in der Nähe von Krems gekauft. Bei der Unsicherheit seiner Einnahmen war Beethoven öfter gezwungen, die Hilfe seines wohlhabenden Bruders in Anspruch zu nehmen, und dieser, der ihm in jeder Beziehung so viel zu danken hatte, behandelte ihn dann in brutalster Weise von oben herab und bedrängte ihn hart um die Rückzahlung. Auch während seines letzten, durch die Umstände erzwungenen Aufenthaltes in Gneixendorf weilte Beethoven

nicht eigentlich als Gast im Hause seines Bruders, sondern er zahlte monatlich 40 Gulden Kost- und Wohnungsgeld! Ein Lichtblick in seinen letzten Jahren war dagegen die Wiederanknüpfung der alten Freundschaft zu Stephan von Breuning und dessen Familie. Breuning war damals Hofrat im Kriegsministerium und hat Beethoven fortan bis an sein Ende treulich zur Seite gestanden.

Im übrigen vereinsamte Beethoven immer mehr. Wohl erschienen Besucher und Verehrer. So überreichte Franz Schubert 1822 dem Meister seine vierhändigen Variationen, Karl Maria von Weber besuchte ihn im folgenden Jahre, und auch der kleine Franz Liszt kam mit seinem Vater. Die Zahl der mehr oder weniger berühmten Reisenden und der — Neugierigen, die den berühmten Beethoven sehen wollten, mehrte sich; aber wer konnte dem armen, fast ganz tauben Meister wirklich näher treten? Der Neffe Karl, an dem er trotz seiner vielen Fehler mit treusorgender Liebe hing, und dessen Umgang er trotz allen Verdrießlichkeiten nur schwer entbehren konnte, genierte sich, mit dem berühmten Oheim über die Straße zu gehen; denn dieser mag in seinem langschößigen, um die Beine schlotternden Rocke und seinem tief im Nacken sitzenden, stets ungebürsteten Hute wunderlich genug ausgesehen haben. Ganz nur mit seinen Ideen beschäftigt, gab er auf die ihn umgebende Welt, zu der er fast keine Beziehungen mehr hatte, kaum noch acht und vernachlässigte mehr und mehr auch sein Äußeres. Er mußte den Leuten als Sonderling, als Narr erscheinen. Dafür drängten sich denn auch zweifelhafte Elemente an den Einsamen heran, wie jener junge Kanzleibeamte und Musikus Karl Holz, der ihn in trüben Stunden wohl aufzuheitern vermochte, ihn aber auch zu einer seiner Gesundheit wenig angemessenen Lebensweise verleitete. Holz war dem Trunke ergeben, und unter seinem Einflusse scheint auch bei Beethoven der von den Vorfahren ererbte Hang zum Weine erwacht zu sein.

So kam denn von den letzten großen Plänen nichts mehr zur Ausführung. Dabei mußte er sich auch jetzt noch immer solchen Arbeiten widmen, die möglichst rasch und sicher Geld zu bringen versprachen. „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, das ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich bloß ums Geld schreibe." Fürst Nikolaus von Galitzin, der in Petersburg die erste vollständige Aufführung der Missa solemnis veranstaltete, hatte 1822 drei Quartette bestellt, und Beethoven machte sich gleich nach Vollendung der Neunten an diese Arbeit. Die berühmten letzten Quartette entstanden, die wahrlich „nicht bloß ums Geld" geschrieben sind. Sie sind des Meisters Schwanengesang.

Diese letzten Quartette bilden, so eigenartig sie auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, keinen Gegensatz zu Beethovens früheren Quatuors, sondern stellen nur die naturgemäße Fortentwicklung seines Quartettstiles dar. Auch unter der scheinbar so unwillkürlich erweiterten Form, unter der Vielsätzigkeit, sind die ursprünglichen Quartett-

formen noch wohl zu erkennen. Die Vermehrung der Sätze beruht nicht etwa auf einem Zurückgreifen auf die Suitenform (ähnlich wie im Septett Op. 20) mit ihren lose aneinander gereihten Sätzen. Im Gegenteil, die Einheitlichkeit des Grundgedankens ist noch stärker betont als in den früheren Quartetten. Die (regelmäßigen) Hauptsätze, die, wie alle Kompositionen dieser letzten Periode, meistens einen außergewöhnlichen Umfang annehmen, werden durch einzelne dazwischen geschobene, meistens kürzere (unregelmäßige, d. h. im traditionellen Quartettschema bisher nicht übliche) Überleitungssätze fester aneinander gekettet. Es haben sich also zwischen die Hauptlagen Zwischenlagen eingeschoben, das ganze Gebilde ist dadurch aber nicht lockerer, sondern im Gegenteil fester und einheitlicher geworden. Was jedoch diesen letzten Quartetten ihren ganz besonderen Charakter verleiht, das ist die eigenartige Stimmführung. Die vier Stimmen sind fast durchgängig selbständig, sozusagen abstrakt geführt. Durch sie baut sich der Weltabgeschiedene eine neue Tonwelt in seinem Innern auf. Es sind gleichsam Stimmenseelen, die miteinander in Verkehr treten. Darum haben diese Quartette oftmals etwas Körperloses, Traumhaftes. Es ist die Seelenmusik eines durchaus nach innen gekehrten, überreichen Geistes. Die letzten Quartette erfordern daher auch bei der Ausführung tiefstes Eingehen, tiefstes Versenken der Spieler in ihren geistigen Gehalt, und als Spieler vier in jeder Beziehung gereifte Künstler, die überdies in engster geistiger Fühlung miteinander stehen müssen. — Im Jahre 1824 entstand das erste dieser Quartette (Es dur, Op. 127). Im Mai 1825 wurde das wundervolle A moll-Quartett (Op. 132) komponiert, das als dritten Satz jene herrliche Kanzone enthält, die Beethoven selbst als „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" bezeichnete. Krankheit, Genesung und Hinausschreiten in neues Leben zu neuem Schaffen bilden den geistigen Inhalt dieser herrlichen Tondichtung. Im Herbst desselben Jahres entstand dann noch das große B dur-Quartett, Op. 130, das ursprünglich folgende Sätze enthielt: I. Adagio und Allegro, II. Presto, III. Andante, IV. Alla danza tedesca, V. Cavatina, VI. Einleitung mit Fuge. Des übermäßigen Umfangs wegen hat Beethoven die Fuge später auf Wunsch des Verlegers abgetrennt und als gesondertes Werk (Op. 133) herausgegeben, während er für das Quartett ein neues Finale im freien Stile komponierte. Das Cis moll-Quartett entstand im Frühjahr 1826. Im Sommer und Herbst dieses Jahres schrieb Beethoven sein letztes Quartett in F dur, Op. 135. Das Finale dieses Quartettes trägt die Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß". Zwei Motive mit den Textworten „Muß es sein!" und „Es muß sein!" sind gleichsam als Motti vorangestellt. Diese Motive sollen sich auf eine höchst prosaische Begebenheit zurückführen lassen: Die Wirtschafterin hatte Geld verlangt, das ihr Beethoven nur zögernd und schweren Herzens reichte. So verfolgten die materiellen Sorgen den Meister bis in seine letzte Komposition hinein. Noch ein letztesmal setzte er sich humorvoll über die Misere des Lebens hinweg und notierte das kurze wirtschaftliche Zwiegespräch über seinem letzten Tonsatze.

Die Kränklichkeit Beethovens nahm zu. Ein veraltetes Leberleiden machte ihm viel zu schaffen. Er klagte über schwache Gesundheit, Gedärmentzündung, Magenschwäche. Durch die unstete Lebensweise wurde das Übel verschlimmert. Den Sommer 1824 und 1825 hatte er in Baden zugebracht. Im Winter hauste er in Wien in der Ungargasse, dann in der Krügerstraße. Endlich zog er in das Schwarzspanierhaus am Alservorstädter Glacis. Hier hatte er eine freundliche Wohnung inne, aus deren Fenstern er damals (heute ist der Platz teilweise verbaut) eine weite Aussicht auf die Stadt und den Prater genießen konnte. Es war seine letzte Wohnung.

Der Neffe hatte infolge seines Selbstmordversuches Wien verlassen müssen und bis zu seinem Eintritt in das Regiment vorläufig bei seinem Oheim Johann in Gneixendorf Unterkunft gefunden. Das veranlaßte

Beethoven, im Spätsommer 1826 ebenfalls auf das Gut seines Bruders überzusiedeln. Er tat es nur widerwillig. Reibereien, besonders mit der Frau Johanns, die Beethoven ihres leichtfertigen Lebenswandels wegen haßte, und mit den Dienstboten, die den tauben Meister verspotteten, blieben nicht aus. Beethoven schloß sich schließlich ganz von der Familie des Bruders ab und erschien nicht einmal mehr zu Tische. Die Folge dieser Aufregungen war eine Verschlimmerung des Zustandes. Ende November ergriff den Meister eine Unruhe, es drängte ihn, nach Wien zurückzukehren. Doch



Beethovens Sterbehaus (Schwarzspanierhaus) in Wien.
Das Fenster des Sterbezimmers ist mit einem † bezeichnet.

der Bruder verweigerte ihm — aus welchem Grunde ist unbekannt — den Reisewagen. In einer offenen Kalesche und in zu leichter Kleidung legte er einen Teil der Reise zurück. In einem Dorfwirtshause, wo er in einem ungeheizten Zimmer übernachten mußte, ergriff ihn ein Fieberfrost. Am anderen Morgen „ließ er sich auf das elendeste Fuhrwerk des Teufels, einen Milchwagen laden" und langte endlich am 2. Dezember krank und erschöpft in Wien an. Eine Zeitlang scheint er sogar ohne ärztliche Hilfe im Schwarzspanierhause gelegen zu haben, da seine früheren Ärzte die Behandlung nicht wieder aufnehmen wollten und der Neffe den Auftrag, einen Arzt zu suchen, beim Billardspiel vergaß. Durch den zufällig erkrankten Billardkellner, der in die Klinik geschafft worden war, erfuhr Dr. Wawruch von

Beethovens Zustand und eilte zu dem kranken Meister. Eine Bauchfellentzündung hatte sich entwickelt, zu der dann noch Unterleibswassersucht hinzutrat. Schon am 18. Dezember mußte der Bauchstich gemacht werden. Beethoven behielt auch in dieser verzweifelten Situation seinen Humor. „Besser Wasser aus dem Bauch als aus der Feder" meinte er. Aber die Krankheit ließ sich nicht aufhalten. Auch Beethovens alter Freund Dr. Malfatti, der auf des Meisters inständiges Bitten endlich ebenfalls am Krankenlager erschien, konnte trotz Punscheis und Dunstbädern dem Übel nicht mehr Halt gebieten. Die Punktationen mußten in kurzen Zwischenräumen, am 8. und 28. Januar und am 27. Februar, wiederholt werden. Schließlich entzündete sich die Operationswunde und ein langes, qualvolles Siechtum begann. Beethovens treuen Freunde Schindler, Stephan von Breuning und dessen kleiner Sohn Gerhard suchten ihm Trost und Unterhaltung zu bringen, so daß der Kranke in Momenten der Erleichterung dann oft noch munter und witzig werden konnte. Seine Hoffnung belebte sich wieder. Er dachte dann wohl seine großen Pläne, die Oratorien „Saul und David", den „Sieg des Kreuzes", die Ouvertüre über BACH, die zehnte Symphonie oder gar die Musik zu Faust noch vollenden zu können. Eine Freude auf seinem Schmerzenslager bereitete ihm die große Ausgabe von Händels gesammelten Werken, die ihm ein Londoner Verehrer, der Harfenfabrikant Stumpff, übersandt hatte. Auch Kompositionen von Franz Schubert sah er noch in seinen letzten Tagen durch, und mit den Worten: „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke!" weihte er den jüngeren Kunstgenossen zu seinem geistigen Erben. Aber auch um seinen leiblichen Erben kümmerte er sich noch viel in seinen letzten Tagen. Am 3. Januar 1827 machte er nochmals ein Testament, in dem wiederum der Neffe zum Universalerben eingesetzt wurde, und kurz vor seinem Tode, am 23. März, fügte er diesem Testament noch ein Kodizill bei, durch welches der Neffe Karl nur die Nutznießung des Nachlasses erhielt, während das Kapital „seinen natürlichen oder testamentarischen Erben gewahrt bleiben sollte*)." Die Ausstattung des Neffen, der nun zum Regimente nach Iglau abgereist war, und die lange Krankheit hatten Beethovens Barmittel verschlungen. Eine fällige Zahlung des Fürsten Galitzin für zwei Quartette und die C dur-Ouvertüre war ausgeblieben, andere Einnahmen waren nicht zu erwarten, und da das Kapital des Neffen nicht angegriffen werden sollte, so stand die Not vor der Tür. Da wandte sich Beethoven in zwei Schreiben vom 22. Februar und vom 6. März, zuerst durch die Vermittlung von Moscheles, dann direkt an Sir George Smart in London, mit der Bitte, die Philharmonische Gesellschaft möge das schon längst in Aussicht gestellte Konzert zu seinen Gunsten jetzt zur Ausführung bringen. Der Brief machte so großen Eindruck, daß die Gesellschaft

*) Das von Beethoven hinterlassene Kapital, das er hauptsächlich während der Kongreßzeit zusammengespart hatte, bestand aus Bankaktien im Werte von 10 232 Gulden.

schon am 1. März 100 Pfund „à conto des sich vorbereitenden Konzertes" übersandte. Am 18. März konnte er noch einen tiefgefühlten Dankbrief nach London diktieren. Doch die Kräfte nahmen mehr und mehr ab. Am 24. März erhielt er mit seiner Einwilligung die Sterbesakramente. Als der Geistliche das Zimmer verlassen hatte (nach einer anderen Version: nach einer ärztlichen Beratung) soll er die Worte gesprochen haben: „Plaudite amici, comedia finita est — habe ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen wird?" Er sah dem Tode mit Fassung entgegen. — Kurz darauf wurde ihm ein Kistchen mit Rheinwein und einem als gegen die Wassersucht besonders



Der sterbende Beethoven.
Nach einer Zeichnung von Josef Teltscher.

heilkräftig geschätzten Kräuterwein überbracht, das sein Verleger Schott aus Mainz gesandt hatte. Schindler stellte Wein und Heiltrank neben sein Bett. Er sah sie an und sagte: „Schade! — Schade! — zu spät!" — Dies waren seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in Agonie. Der Todeskampf dauerte noch zwei Tage. Erst am 27. März, um dreiviertel auf sechs Uhr abends, trat die Erlösung ein. Ein Schneesturm mit Gewitter fegte über die Stadt, als er seinen Geist aushauchte. Der Komponist Anselm Hüttenbrenner, der im Sterbezimmer anwesend war, drückte ihm die Augen zu.

Die Bestattung fand am 29. März auf dem Währinger Kirchhofe statt. An 20 000 Menschen sollen sich vor dem Trauerhause versammelt haben.

Acht Kapellmeister trugen das Bahrtuch. Der Schauspieler Anschütz sprach eine von Grillparzer verfaßte Grabrede, deren Grundgedanken in den Worten gipfelten: „Ein Künstler war er, und was er war, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln hatten tief ihn verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deinen Arm, o du des



Beethovens Gesichtsmaske.
Von Bildhauer Franz Klein 1812 abgenommen.

Guten und Wahren gleich herrliche Schwester, der Leiden Trösterin, von oben stammende Kunst. . .“

Am 3. April fand in der Augustinerkirche das Seelenamt für den Entschlafenen statt. Mozarts Requiem wurde dabei aufgeführt. Eine zweite Totenfeier war mit Cherubinis Requiem in der Karlskirche veranstaltet worden. — Der bescheidene Hausrat des Meisters wurde im Schwarzspanierhause zu Gunsten des Neffen noch im selben Monat versteigert. Im November des Sterbejahres kam dann auch der geistige Nachlaß des großen Toten unter den Hammer. Darunter befanden sich, neben den Büchern und

Musikalien des Meisters, die schon oft erwähnten Notierbücher sowie eine große Zahl eigenhändiger Manuskripte, Skizzen, unvollendete Arbeiten, ungedruckte Fragmente usw. Kein Mensch dachte daran, diese wertvollen Reliquien, die von einer gerichtlichen Sachverständigenkommission sehr niedrig eingeschätzt und in alle Winde zerstreut wurden, pietätvoll zusammenzuhalten.



Gesichtsmaske des toten Beethoven.
Abgenommen nach der Ausmeißelung der Gehörorgane.

Beethovens Totenmaske war vom Bildhauer Danhauser in Gips abgenommen worden, doch ist sie für das Porträt des Meisters ziemlich wertlos, da die Züge durch die von Dr. Johann Wagner vorgenommene Sektion ganz verzerrt waren. Zum Glück hatte Beethoven schon im Jahre 1812 dem Bildhauer Klein gestattet, seine Gesichtsmaske abzunehmen. Die besten späteren Beethovenbildnisse (von Dake, Klinger, Stuck usw.) gehen auf diese Kleinsche Maske zurück. — Denkmäler wurden dem Meister in Bonn (1845 von Hähnel), Wien (1880 von Zumbusch), Brooklyn-New York (1894) und Graz (1908) errichtet. Ein einfacher Obelisk mit der Aufschrift Beethoven schmückt sein Grab. — Eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke erschien 1864—1888 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Die Beethovenliteratur ist ungemein umfangreich. Besonders wichtig als Quellenwerke sind die Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven von F. G. Wegeler

und Ferd. Ries (1838, Nachtrag 1845; Neuausgabe 1906 [Kalischer]) und die Biographie des Meisters von Anton Schindler (1840, Neuausgabe 1908 [Kalischer]) Die gründlichste und umfassendste Biographie Beethovens schrieb der Engländer A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben (deutsch von Hugo Deiters, I. 1866 [1901 neubearbeitet], II. 1872, III. 1879, von Riemann herausgegeben folgten 1807 der IV. und 1908 der V. [Schluß-] Band). Viel gelesen werden auch: Aus dem Schwarzspanierhaus von Gerhard von Breuning (1874, Neuausgabe 1907 [Kalischer]), Beethovens Leben von Ludwig Nohl (Leipzig 1864—1877, 3 Bände), ein mit großer Wärme und Sachkenntnis geschriebenes Werk, und L. v. Beethovens Leben und Schaffen von A. B. Marx. Als ein von kongenialer Inspiration durchflammtes Bekenntnis auf Beethoven muß die Festschrift gelten, mit der Richard Wagner 1870 seinen Verehrungstribut zur hundertjährigen Geburtstagsfeier des Meisters darbrachte, und in der er zur Deutung des Wunders von dem nach außen ertaubten, gehörlosen Musiker ein Erinnern an den erblindeten Seher Teiresias heraufbeschwört. Die zahlreichen Beethovenschriften von M. G. Nottebohm sind besonders für die Erforschung der Einzelheiten von Beethovens Schaffen wichtig und höchst verdienstvolle Arbeiten. In allerjüngster Zeit erschien eine kurzgefaßte, aber anregend und sorgfältig geschriebene Beethovenbiographie von Theodor von Frimmel.

Beethoven gehört zu jenen Gestalten, zu denen die Jahrhunderte bewundernd aufschauen. Aus engen Verhältnissen hat er sich emporgerungen, in stetem Kampfe mit des Lebens Widerwärtigkeiten, mit Sorgen, Not und Krankheit. Und dennoch hat er das Höchste geschaffen durch die Kraft seines Geistes, durch die treue Hingabe an sein Lebenswerk, durch seinen eisenfesten Charakter. Kein Musiker vor oder nach ihm reichte an seine Größe heran. Und ebenso groß wie als Künstler war er auch als Mensch.



Beethovens Grab.

Vierter Teil

Von Beethoven zu Wagner

Erstes Kapitel

Der Klassizismus

Der in seinen letzten Jahren mehr und mehr vereinsamte Beethoven war seiner Zeit weit vorausgeeilt; es darf uns deshalb nicht wundern, wenn er nicht gleich Nachfolger fand, die da einsetzten, wo er aufgehört hatte. Man kann nicht eigentlich sagen, daß seine Werke kein Verständnis gefunden hätten, im Gegenteil: sie bürgerten sich immer fester in den Konzertprogrammen ein und wurden überall gespielt, wo Orchester und Solisten den Schwierigkeiten der Ausführung gewachsen waren. Nur an die Werke der letzten Periode wagte man sich noch nicht so recht heran; dies hatte seinen Grund hauptsächlich wohl in den außerordentlichen Anforderungen, die sie an die Ausführenden stellen. An schiefen Urteilen, Mißverständnissen und Mißdeutungen fehlte es natürlich nicht. Doch darf man wohl sagen, daß Beethovens überragende Größe wenigstens von den fortgeschritteneren Musikern anerkannt wurde. Trotzdem fand er keinen Erben seines allumfassenden Geistes; Franz Schubert, der dem Meister vor allen anderen vielleicht am nächsten stand, folgte ihm schon nach Jahresfrist ins frühe Grab. Es fehlte nicht an guten Musikern und schönen Talenten, aber eine Persönlichkeit vom Schlage Beethovens war nicht darunter. Das individualistische Element — die treibende Kraft der modernen Musik — trat bei ihnen mehr in den Hintergrund, sie mußten sich an die fremden Individualitäten anlehnen, deren äußere Formen sie übernahmen, und je weniger sie selbst zu sagen hatten, um so mehr mußten sie im Formalismus ersticken, Epigonen werden. — Auch die Zeiten selbst hatten sich geändert. Auf die gewaltige Erregung der Revolutionszeit und die Begeisterung der Befreiungskriege war die Erschlaffung der Restauration gefolgt. Das große Pathos Beethovens war verstummt. Man bevorzugte das Ruhige, Gemütliche. Der Biedermeierton, das Philistertum regierte. So fanden die Epigonen, die sich an den gemütlichen Papa Haydn und an den liebenswürdigen Mozart anlehnten, beim Publikum Gefallen, selbst wenn in ihren Werken mehr nur die Form als der Geist der großen Vorbilder lebendig war. Auch die Italiener begannen wieder ihr Haupt zu erheben, auf den deutschen Opernbühnen trällerten die Primadonnen die

Weisen Rossinis, Bellinis und Donizettis. — Aber gerade in dieser Zeit der Reaktion und des Epigonentums zeigte sich die den Werken Beethovens innewohnende Kraft doppelt mächtig. Die Werke des Meisters hielten sich nicht nur auf den Konzertprogrammen, sie wirkten auch klärend. Die hohen Anforderungen, die sie an die Musiker stellten, und die zuerst ihre Aufführung zu erschweren schienen, räumten mehr und mehr mit den Dilettantenorchestern auf und ließen in den größeren Städten allmählich feste, aus Berufsmusikern gebildete Orchester erstehen. Sie hoben so die Leistungsfähigkeit der regelmäßigen Konzertorchester auf eine höhere Stufe. Ebenso wirkten sie sichtend und klärend auf das Publikum und dadurch mittelbar auf die Zusammenstellung der Programme. Je vertrauter Musiker und Publikum mit den Schöpfungen Beethovens wurden, je mehr sie sich in seine erhabene Kunst einlebten, um so gleichgültiger, ja um so ablehnender mußten sie sich allen rein formalen und gedankenarmen Kompositionen gegenüber verhalten. Nicht daß nun alles Ältere oder alles, was an Beethovens Größe nicht heranreichte, abgelehnt worden wäre, im Gegenteil. Aber neben einer Persönlichkeit wie Beethoven konnten eben nur Persönlichkeiten bestehen, nur Meister, die aus eigener Kraft ihre eigene Weise gefunden hatten. Wenn aber einerseits die Nachtreter und Formalisten ausgeschieden wurden, so konnte jetzt andrerseits mancher alte Meister, der vergessen in seiner Gruft geschlummert hatte, wieder erwachen und zu seinem Volke sprechen. Beethoven hatte ihm die Bahn bereitet, indem er die Hörer für das Große, für starke Individualitäten empfänglich machte.

Von den Zeitgenossen der Klassiker seien hier nur einige kurz erwähnt. Mit Unrecht ist Karl Ditters von Dittersdorf, den wir schon als Opernkomponisten kennen gelernt haben (vergl. S. 104), heute so ziemlich vergessen. Er schrieb außer zwölf Symphonien über Ovids Metamorphosen noch ungefähr 100 weitere Symphonien, die von den Zeitgenossen denen Haydns und Mozarts an die Seite gestellt wurden. Seine Streichquartette, die in jüngster Zeit wieder mehr zu Ehren kommen, erinnern in ihrer heiteren Anmut und feinen Arbeit an Haydn. Dazu kommen noch verschiedene Divertimenti und Kammermusikwerke, Kantaten und Oratorien, die aber alle stark italienischen Einfluß zeigen. — In unverdiente Vergessenheit ist neben seinen großen Zeitgenossen auch Johann Michael Haydn, der Bruder des großen Haydn, geraten. Er wurde am 14. September 1737 in Rohrau geboren, kam, als Nachfolger seines Bruders, als Kapellknabe an den Stephansdom zu Wien, ward bischöflicher Kapellmeister in Großwardein und später Kapellmeister und Domorganist in Salzburg, wo er am 10. August 1806 starb. Von seinen Symphonien, deren er ungefähr 30 schrieb, ist die 1895 neu herausgegebene in C dur interessant, weil sie starke Anklänge an Mozart (Linzer Symphonie) aufweist. Ihr letzter Satz enthält, wie das Finale von Mozarts Jupitersymphonie, eine Tripelfuge. Als Kirchenkomponist (28 Messen, 2 Requiems, 114 Gradualien, 67 Offertorien usw.) war er seinerzeit sehr geachtet. Manche seiner Sätze sind von Mozartscher Schönheit. — Dagegen sind die zahlreichen Werke von Haydns langjährigem Schüler Joseph Ignaz Pleyel (geb. 1757 zu Ruppersthal bei Wien; gest. 1831 in Paris), die bei den Zeitgenossen so großen Anklang fanden, heute ungenießbar. Pleyel war, nachdem er 1792 als Haydns Rivale die Professional Concerts in London dirigiert hatte, nach Paris übergesiedelt, wo er eine Musikalienhandlung zum Vertriebe

seiner eigenen, jeglichen künstlerischen Ernstes baren Elaborate und später dazu noch eine Pianofortefabrik gründete. — Die wenig hervorragenden Instrumental- und Vokalwerke von Paul Wranitzky (1756—1808), der unter Haydn Violinist in der Esterhazyschen Kapelle war, und Adalbert Gyrowetz (1763—1850), der 1804—1831 Dirigent der Wiener Hofoper war und 60 Symphonien, ebensoviel Quartette, 30 Opern usw. schrieb, sind heute völlig und mit Recht vergessen. — Von Leopold Anton



Ferdinand Ries.
Nach der Lithographie von C. Hoff.

Kozeluch (1752—1818), der ein außerordentlich fruchtbarer und seinerzeit beliebter Komponist war, nach Mozarts Tode sogar dessen Stelle als kaiserlicher Hofkompositeur erhielt, haben sich nur ein paar Trios erhalten. — Auch Beethovens Schüler Ferdinand Ries (1784—1838), der Herausgeber der Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven, hatte wenig oder gar nichts vom Geiste seines großen Lehrers geerbt. Seine zahlreichen Kompositionen (Opern, Oratorien, Symphonien, Konzerte usw.) sind trocken und philiströs. Dagegen war er ein guter Klavierspieler — als solcher machte er weite Reisen — und ein tüchtiger Dirigent. — Der Violinvirtuose Friedrich Ernst Fesca (1789—1826) hat sich durch seine im Geiste der Klassiker geschriebenen Quartette einen

Namen gemacht. — Von Andreas Romberg (1767—1821), der 1790—1793 neben Beethoven in Bonn als Violinist angestellt war, hat sich die lange Zeit sehr beliebte und auch noch heute von Dilettantenvereinen kleinerer Orte hin und wieder gesungene kantatenartige Komposition von Schillers Glocke erhalten; seine zahlreichen übrigen Arbeiten (Opern, Chor- und Instrumentalwerke) sind vergessen. — Als Zeitgenosse der Klassiker ist



Abt Vogler.

auch Georg Joseph Vogler (1749—1814) zu erwähnen, gewöhnlich Abt Vogler genannt, da er in Rom die Priesterweihen empfangen hatte. Er genoß seinerzeit einen bedeutenden Ruf als Organist und als Theoretiker. Er war Schüler des berühmten Pater Martini in Bologna, und hat eine Zeitlang auch bei Valotti in Padua studiert. Er führte ein bewegtes Leben, bereiste fast alle Länder Europas und sogar den Orient und wußte sich, obgleich seine Kompositionen schon bei den Zeitgenossen wenig Anklang fanden, einzelne seiner zahlreichen Opern (La kermesse in Paris, Samori in Wien) sogar direkt

durchfielen, doch stets ein gewisses Ansehen zu geben. Seine Hauptbedeutung liegt in seiner Lehrtätigkeit. Er unterrichtete nach einem eigenen (vereinfachten) Tonsystem und suchte mit verschiedenen alten Schulzöpfen aufzuräumen. In Mannheim und später in Darmstadt gründete er Tonschulen. Zu seinen Schülern gehörten u. a. Peter von Winter, Karl Maria von Weber und Meyerbeer.

Fruchtbarer für die Weiterentwicklung der Musik wurde das Schaffen derjenigen Vertreter der klassizistischen Richtung, die sich vorwiegend dem



Muzio Clementi.

Klavier widmeten. Auf diesem enger umschränkten Gebiete konnten sie ihren Platz neben und nach den großen Meistern leichter ausfüllen, als wenn sie diesen auf den Bahnen ihres universellen Schaffens zu folgen suchten. Zudem war das moderne Klavier ein relativ junges Instrument, dessen Spieltechnik vielfach erst ausgebaut werden mußte. So konnten diese Klaviermeister — obgleich sie auch auf ihrem Instrumente einem Mozart oder gar einem Beethoven weit nachstehen — doch einzelne Werke von bleibendem Werte schaffen, besonders wenn sie sich auf die kleineren Formen

beschränkten und ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Ausbildung der Technik richteten. Ihre Bedeutung lag daher zum größten Teil in ihrer Lehrtätigkeit, und ihre pädagogischen Studienwerke sind noch heute geschätzt. Wir können sie als die älteren Meister der Etüde bezeichnen. Das größte Verdienst um die Weiterentwickelung des Klavierspiels in dieser Richtung erwarb sich die ernste Schule Clementis.

Muzio Clementi (1746 [oder 1752]—1832) war in Rom geboren worden, kam aber schon als vierzehnjähriger Knabe nach England, wo er sich im Hause eines reichen Gönners zum Klaviervirtuosen ausbildete, und wo er, einige Reisen und Aufenthalte in Wien, Berlin, Petersburg, Leipzig abgerechnet, den größten Teil seines Lebens zubrachte. Seine gediegenen Klaviersonaten (im ganzen 106, davon 46 mit Violine, Violoncello oder Flöte) können in gewissem Sinne als das Übergangsglied zwischen denen von Mozart und Beethoven angesehen werden. Seine große Etüdensammlung Gradus ad Parnassum gehört noch heute zu den geschätztesten Werken dieser Gattung. Wenn Clementi auch ein größeres Gewicht auf die Entfaltung des eigentlichen virtuosen Spiels legte als die großen klassischen Meister und als Lehrer vor allem die Entwicklung einer brillanten Technik anstrebte, so war ihm das Zurschaustellen solcher äußeren Effekte doch nicht Selbstzweck. Seine Etüden sind nicht nur technisch fördernd, sie besitzen auch ästhetischen Wert. — Von den Schülern Clementis sind die bedeutendsten: Cramer, Field, Klengel, Berger, Kalkbrenner und Moscheles. — Johann Baptist Cramer (1771—1858) stammte aus Mannheim, lebte aber gleichfalls (mit Ausnahme der Jahre 1832—45, wo er in Paris weilte) in London. Er war einer der bedeutendsten Virtuosen aller Zeiten und ein außerordentlich geschätzter Klavierlehrer. Von seinen Kompositionen haben sich die 84 Studien erhalten, die den fünften Teil seiner großen Klavierschule bilden. Sie gehören zu den besten Etüden, da sie nicht nur die Fingerfertigkeit des Schülers ausbilden, sondern neben klassisch vollendeter Form einen hohen poetischen Ideengehalt aufweisen. — John Field (1782—1837) ist noch heute durch seine Nokturnos bekannt, die ihrerseits wieder für Chopin vorbildlich wurden. — August Alexander Klengel (1783—1852), der mit Clementi nach Petersburg ging, dann nach zweijährigem Aufenthalt in Paris wieder in seine Heimat Dresden zurückkehrte, war ein tüchtiger Kontrapunktist. Er schrieb Kanons und Fugen im Stile Johann Sebastian Bachs. — Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), der sich später in Paris mit Pleyel assoziierte, legte in seinen Etüden das Hauptgewicht auf die Ausbildung der Fingerfertigkeit. Manche seiner Kompositionen lassen den Ernst und die Gediegenheit der Clementi-Schule vermissen und nähern sich bedenklich dem seichten Genre der sogenannten Salonstücke. — Auch die pädagogische Wirksamkeit Karl Czernys (1791—1857), der größtenteils in Wien lebte und eine Zeitlang den Unterricht Beethovens genoß, war hauptsächlich auf die einseitige Entwicklung des brillanten Passagenspiels gerichtet. Doch hatte er als Klavierpädagoge außerordentliche Erfolge; eine Anzahl bedeutender Klavierspieler wie Franz Liszt, Theodor Döhler (1814—1856), Sigismund Thalberg (1812—1871) und Alfred Jaell (1832—1882) usw. waren seine Schüler. Seine Schule der Geläufigkeit ist noch heute eines der beim Klavierunterricht am meisten — vielleicht zu viel — verwandten Studienwerke. Czerny leitet zu jenem brillanten Salonstil über, der im Gegensatz zur wirklichen Virtuosität durch gehäuftes, aber innerlich hohles Passagenwerk den Schein der Schwierigkeit und eines virtuosen Spiels zu erwecken sucht. Franz Hünten (1793—1878), Henri Bertini (1798—1876), Henry Herz (1803—1888), Theodor Östen (1813—1870), Brinsley Richards (1817—1885), Namen, die hauptsächlich unseren weiblichen Klavierdilettanten bekannt und geläufig sind, gehören dieser faden Salonrichtung an. Man sieht: ein weitverzweigter Stammbaum, der seine Äste

einerseits bis in den ernsthaften modernen Musikunterricht und andrerseits bis in die Boudoirs unserer gefühlvoll klimpernden Jungfrauen ausstreckt. — Selbständiger neben den genannten steht Johann Ladislaus Dussek (1761—1812), ein geborener Böhme, der nach einem unsteten und abenteuerreichen Wanderleben in Paris starb. Er war noch mit Philipp Emanuel Bach zusammengekommen. Seine Klavierkompositionen, die heute noch nicht vergessen sind, zeichnen sich durch Wärme und graziöse Melodik aus, ohne jedoch den Ernst und die Tiefe Clementis zu erreichen. Sein Schüler Georges Onslow (1784—1852) war ein geschätzter Kammermusikkomponist. — Ferner ist hier Mozarts Schüler Johann Nepomuk Hummel (1778—1837) zu nennen. Hummel, der aus Preßburg stammte, aber schon in jungen Jahren mit seinem Vater nach Wien



Johann Nepomuk Hummel.
Nach einer gleichzeitigen Lithographie.

übersiedelte, war ein Wunderkind. Schon als zehnjähriger Knabe unternahm er Konzertreisen. In den Jahren 1804—1811 wirkte er als Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy, ging dann als Hofkapellmeister nach Stuttgart und 1819 in der gleichen Eigenschaft nach Weimar. Er stand, wie bereits berichtet wurde, zu Beethoven in freundschaftlichem Verhältnis; doch ist von dessen Geist nichts auf seine Werke übergegangen. Hummel ist in seiner Schreibweise ganz Mozartianer, dabei fehlt ihm aber die tiefe Empfindung, die Leidenschaft und Gefühlswärme seines Lehrers, Mängel, die er durch leichtes und zierliches Passagenwerk zu verdecken sucht. Anstelle der edlen Schönheit Mozarts tritt bei ihm vielfach die Eleganz. Seine Klavierwerke, die gelegentlich wie auf Chopin vorauszuweisen scheinen, sind für den Spieler dankbar. Einige davon werden noch heute gern gespielt, so sein A moll- und sein H moll-Konzert, die Phantasie Op. 18, die vierhändige As dur-Sonate Op. 92, die Polonaise La bella capricciosa, Op. 55, das A dur-Rondo

Op. 56 usw. Seine Opern, Orchester- und Chorwerke sind vergessen. — Großen Einfluß als Lehrer erlangte Ignaz Moscheles (1794—1870). Er war in Wien Schüler von Salieri und Albrechtsberger gewesen, stand mit Beethoven in freundschaftlichem Verkehr, ging 1812 nach London und folgte 1846 einer Berufung Mendelssohns an das neugegründete Konservatorium in Leipzig, zu dessen raschem Emporblühen seine Lehrtätigkeit wesentlich beitrug. Auch er ist in erster Linie Klavierkomponist. Seine Kompositionen zeigen bei allem Glanz der Tongebung doch stets den Ernst der klassischen Schule, deren Geist er der neuen Leipziger Schule übermittelte. Von seinen Klavierwerken sind besonders die acht Konzerte hervorzuheben, ferner das Duo für zwei Klaviere Hommage à Haendel, Op. 92; die Sonate mélancolique, Op. 49 und die Sonate caractéristique, Op. 27, die heute noch ihrer Wirkung sicher sind. Seine 24 Studien und seine Charakteristischen Studien sind als Etüdenwerke von bleibender Bedeutung. Seine Kammermusikwerke haben sich nicht halten können.

Während die bisher aufgeführten Komponisten, die in den Fußstapfen der Klassiker zu schreiten hofften, wenn sie ihre Formen äußerlich nachahmten und dabei möglichst unpersönliche Musik schrieben, außer einigen



mehr oder weniger wertvollen Klavierkompositionen, nichts Bleibendes zu schaffen vermochten, hat uns Franz Lachner eine Anzahl Werke von unbestrittenem Werte geschenkt, die es wohl verdienen, von der Nachwelt in Ehren gehalten zu werden. Im Gegensatz zu den vorher genannten Komponisten beherrschte Lachner auch die größeren Formen. Wenn seine Kompositionen gegenwärtig in den Hintergrund gedrängt wurden, so mag das daher kommen, daß der alte Herr, der noch persönlich mit Beethoven verkehrt und seine Anerkennung errungen, dann aber Wagner und Liszt überlebt hatte, dem Zeitgeschmack keinerlei Konzessionen machte. All die großen Umwandlungen in der Kunst waren spurlos an ihm vorübergegangen, er schloß sich sogar mit einem gewissen Trotz gegen das Neue ab. So ragte er wie ein steinerner Überrest aus ferner Vergangenheit in die neue Zeit hinein, die für seine Kunst keinen Sinn mehr hatte und ihn gewissermaßen als einen Gegner ihrer Bestrebungen betrachten mußte. Doch wird die Zukunft Lachners Schaffen objektiver und gerechter beurteilen als die Gegenwart und manches seiner Werke wieder aufleben lassen. Seine Opern (Die Bürgschaft, Alidia, Catharina Cornaro, Benvenuto Cellini) und seine Ora-

torien (Moses, Die vier Menschenalter) werden der Vergessenheit wohl kaum entrissen werden; dagegen wird der Wert seiner Orchestersuiten um so deutlicher erkannt werden, je mehr das Verständnis für gediegene kontrapunktische Arbeit wächst.

Franz Lachner wurde am 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern als Sohn eines Organisten geboren und erhielt den ersten Musikunterricht vom Vater. Er sollte ursprünglich eine wissenschaftliche Laufbahn einschlagen, ging aber bald ganz zur Musik



Franz Lachner.
Nach der Lithographie von August Seib.

über. 1820 kam er nach München, wo er bei dem Organisten Kaspar Ett, einem eifrigen Verehrer alter Kirchenmusik, Unterricht nahm. Im Jahre 1822 siedelte er nach Wien über. Hier schloß er sich eng an Franz Schubert und seinen Kreis an. Auch zu Beethoven trat er in Beziehung. Er erhielt zuerst eine Organistenstelle und wurde dann Kapellmeister am Kärntnertortheater. 1834 ging er als Kapellmeister nach Mannheim, aber schon 1836 wurde er als Hofkapellmeister nach München berufen, wo seine D moll-Symphonie mit großem Erfolge aufgeführt worden war. Hier wirkte er bis zum Jahre 1865, dann bat er um seinen Abschied, weil er sich mit der neu aufkommenden Wagnerschen Richtung nicht befreunden konnte; doch behielt er seinen Wohnsitz in München und starb daselbst am 20. Januar 1890. Im Jahre 1872 ernannte ihn die Münchener Universität zum Ehrendoktor. — Lachner schrieb außer den schon genannten Opern acht Sym-

phonien, von denen die Symphonia appassionata, Op. 52, im Jahre 1835 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien preisgekrönt wurde. Interessanter als seine Symphonien sind seine Orchestersuiten, durch die er als einer der ersten den Anstoß zur Wiederbelebung dieser Form in unserer Zeit gab. Er knüpfte hierbei an Bach an. Der kontrapunktische Stil, den er mit großer Gewandtheit handhabt, herrscht in seinen Suitensätzen vor. Doch wohnt seiner Musik bei aller „Gelehrtheit" ein gewisser volkstümlicher Zug inne, der frisch und kräftig wirkt. In einzelnen Sätzen näherte er sich auch etwas der Ausdrucksweise der älteren, mehr der klassischen Richtung zuneigenden Romantiker (Schubert, Spohr). Er suchte die Suitenform teilweise zu modernisieren, indem er statt der alten Tanzformen der Bachschen Zeit (Sarabande, Gigue usw.) und neben



Luigi Boccherini.

diesen auch moderne Tänze einfügte. Diese Modernisierung ist in seiner siebenten Suite (Ballsuite) am konsequentesten durchgeführt. Durch volkstümliche Melodik und kernige Rhythmik zeichnen sich die marschartigen Tänze aus. Der hübsche Marsch, der den dritten Satz der ersten Suite beschließt, hat auch außerhalb der Konzertsäle eine gewisse Popularität erlangt. — Außerdem schrieb Lachner ein schönes, im Stil der älteren Zeit gehaltenes Requiem, zwei Stabat mater, eines für Doppelchor, das andere für zwei Frauenstimmen (eine seiner stimmungsvollsten Kompositionen); ferner Messen, Psalmenkantaten, Kammermusikwerke, Lieder usw., unter denen sich manches Schöne findet. Alle Kompositionen Lachners zeichnen sich durch Klarheit und Gediegenheit des Satzes aus; Anmut und poetischer Gehalt ist ihnen nicht abzusprechen, wenn viele seiner Sätze auch des höheren Schwunges unmittelbarer Leidenschaft entbehren und mehr den verstandesmäßig schaffenden Künstler verraten.

Freier als die eigenen Landsleute standen den großen deutschen Klassikern die ausländischen Meister gegenüber, die, auf eigener nationaler Tradition fußend, sich die Errungenschaften jener größeren, soweit sie ihnen vorteilhaft schienen, aneignen konnten, ohne daß sie deshalb direkt in Rivalität mit ihnen zu treten brauchten. Doch mußten auch sie den Einfluß der mächtigeren noch stark genug empfinden. So wurden die Symphonien und Quartette von François Joseph Gossec (1734—1829), der die von ihm gegründeten Concerts des amateurs und Concerts spirituels in Paris leitete, durch die Werke Haydns in den Hintergrund gedrängt. — In Italien, wo die Pflege der reinen Instrumentalmusik mehr und mehr ausstarb, schrieb Luigi Boccherini (1743—1805) völlig selbständig neben Haydn Symphonien, Streichquintette und Streichquartette, die sich durch Anmut und schöne Melodik auszeichnen. 1769 ging er als Kammervirtuos des Infanten Luiz nach Madrid, ward Hofkapellmeister, verlor aber nach des Königs Tode die Stelle und starb in Dürftigkeit. Er wurde schon bei Lebzeiten als Vater der Grazie und des Gefühls gefeiert. Auch in Deutschland waren seine Kompositionen sehr beliebt. Manche davon verdienten heute der Vergessenheit wieder entrissen zu werden. Einer gewissen Popularität erfreut sich noch eines seiner zierlichen Menuette. — Viel größere Bedeutung aber erlangte der Florentiner Luigi Cherubini (1760—1842), der als der letzte große Vertreter der altitalienischen im Palestrinastil wurzelnden Tradition gelten kann. Doch wurde sein Schaffen stark durch die deutschen Klassiker — besonders Haydn — beeinflußt. In seinen Ouvertüren zeigt er sich als Meister des Orchestersatzes; durch seine kirchlichen Werke (Messen, Requiems, Hymnen usw.) errang er sich einen Ehrenplatz neben den größten Meistern aller Zeiten. Auch auf dem Gebiet der Kammermusik hat er Vorzügliches geleistet. Obgleich Cherubinis schönste und großartigste Werke der Kirchenmusik angehören, lag doch der eigentliche Schwerpunkt seines Schaffens auf dem Gebiete der Oper (vgl. S. 411). Wie er als Opernkomponist zuerst Ruhm und Bedeutung errang, so lebt er auch vornehmlich als solcher im Gedächtnis der Nachwelt. Wir müssen daher, bevor wir zur Betrachtung der Romantiker übergehen, unsere Aufmerksamkeit noch einen Augenblick der Entwicklung der klassizistischen Oper am Anfange des Jahrhunderts zuwenden.

Zweites Kapitel

Die klassizistische und die Virtuosen-Oper

Beethoven hatte nur eine einzige Oper geschrieben, den „Fidelio". Dieses Ausnahmewerk, das in der Entwicklungsgeschichte der Oper eigentlich eine Gattung für sich bildet, und das erst jahrelang nach seinem Erscheinen beim Publikum Verständnis und Anerkennung fand, hatte an Mozart angeknüpft, trug aber bereits die Keime der kommenden romantischen Richtung in sich. Die Romantiker schätzten den Fidelio und dankten ihm manche Anregung, doch waren sie in ihren Bühnenwerken immer noch zu sehr „Opern"-Komponisten, um die dramatische Bedeutung dieser Schöpfung voll erfassen zu können. Erst in den Werken Richard Wagners sollte die Saat des „Fidelio" aufgehen. Auf die landläufige Opernkomposition im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts hatte der „Fidelio" demnach so gut wie gar keinen Einfluß. Die weitere Entwicklung der Oper knüpfte also vorläufig überall an Mozart, nicht an Beethoven an.

In Deutschland waren die eigentlichen Erben des Mozartschen Geistes aber nicht die klassizistischen Epigonen, sondern wiederum die Romantiker, die, auf den echt volkstümlichen, singspielartigen Elementen in Mozarts Opern (Entführung, Zauberflöte) fußend, die deutsche Nationaloper schufen. Die eigentliche klassizistische Oper verflachte und starb bald ganz ab.

Zu den fruchtbarsten und angesehensten Vertretern der klassizistischen Oper in Deutschland gehörte Peter von Winter (1754—1825), ein Schüler von Abt Vogler. Er lebte als Hofkapellmeister in München; doch weilte er auch viel in anderen Städten (Prag, Wien, Neapel, Venedig, Mailand, Paris, London), für die er ganz in der Weise der alten italienischen Maëstri und meistens auch auf italienische Texte seine zahlreichen Opern schrieb, die heute alle vergessen sind. Für Wien schrieb er u. a. Die Pyramiden von Babylon, eine Nachahmung, und Das Labyrinth oder Der Kampf der Elemente, gar eine Fortsetzung(!) von Mozarts Zauberflöte, beide natürlich auf Schikanedersche Texte; ferner Das unterbrochene Opferfest (Wien, 1796), die einzige seiner Opern, deren Titel wenigstens noch nicht ganz vergessen ist, wenn sie auch kaum noch irgendwo aufgeführt wird. Unter seinen für München geschriebenen Opern ist Marie von Montalban die bedeutendste. Außer seinen Opern schrieb er viele kirchliche Werke, ferner Symphonien, darunter eine Chorsymphonie Die Schlacht für das Siegesfest von 1814, Ouvertüren, Kammermusikwerke und eine gute, auch heute noch mit Recht geschätzte Singschule. In seinen Opern suchte er Glucksches Pathos mit Mozartscher Kantabilität

zu verschmelzen. Aber das Beste fehlte seiner Musik: Charakter und Innerlichkeit, die sich durch glatte Phrasen niemals ersetzen lassen. — Von Franz Gläser (1798—1861), der Theaterkapellmeister in Wien, dann in Berlin und zuletzt in Kopenhagen war, hat nur die Oper Des Adlers Horst (Berlin 1832) einen nachhaltigeren Erfolg gehabt und ist über die deutschen Bühnen gegangen. — Auch die 21 Opern des Stuttgarter Hofkapellmeisters Peter Joseph von Lindpaintner (1791—1856), von denen Der Vampyr und Lichtenstein genannt seien, haben keinen Bestand gehabt. Sie gehören in das Gebiet der braven Kapellmeistermusik. Von seinen Liedern ist bei schwärmerischen Dilettanten die „Fahnenwacht" des Sängers, der „mit blutger Hand die Harfe" schlägt, immer noch beliebt. Lindpaintner ist übrigens, wie der schon genannte und als Opernkomponist ebenfalls zu der Gruppe der Klassizisten zu zählende Franz Lachner, auch ziemlich stark von den Romantikern (K. M. v. Weber) beeinflußt.



Peter von Winter.

Seit länger als einem Jahrhundert hatte Deutschland die geistige Führung in der Musik übernommen. Seinen gewaltigen Tonmeistern, einem Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, hatte das Ausland keine ebenbürtigen entgegen zu stellen. Selbst auf dem Gebiete der Oper waren

die Italiener durch Gluck und Mozart geschlagen worden. Trotz dieser unbestrittenen Siege und der tatsächlichen Überlegenheit der deutschen Musik über die der anderen Nationen übernahm Deutschland einstweilen noch nicht die Führung im internationalen Opernwesen. Es fehlte dazu vor allem an einem geeigneten Mittelpunkte. Auch war die deutsche Nationaloper der Romantiker noch zu jung und zu spezifisch deutsch, um vom Auslande beachtet und verstanden zu werden. An einem universellen Genie vom Schlage Mozarts fehlte es, und diejenigen von Mozarts Nachfolgern, die eine allgemein verständliche Sprache zu sprechen sich mühten und ihre Opern in allen Hauptstädten Europas anzubringen vermochten, wie z. B. Peter von Winter, erlangten diese Erfolge nicht durch ihre geistige Überlegenheit, sondern weil sie die Sprache der Banalität redeten, die ja allerdings auf Gemeinverständlichkeit Anspruch machen kann. Mozarts Meisteropern drangen wohl ins Ausland, fanden dort aber, trotz aller ihnen von den Kennern gezollten Bewunderung, beim größeren Publikum wenig Anklang und wenig Verständnis. Dennoch ist Mozarts Einfluß auf die Entwicklung der ausländischen Oper keineswegs gering anzuschlagen. Dieser Einfluß lag nur nicht offen zutage, sondern vollzog sich mehr in der Stille. Er erstreckte sich auf die bedeutendsten ausländischen Komponisten seiner und der nachfolgenden Zeit und wirkte so mittelbar auch auf das fremde Publikum. Die ganze nachmozartsche französische und italienische Oper, nicht nur ein Méhul, Cherubini und die Meister der französischen Spieloper (Boieldieu, Adam), sondern auch die in die alte italienische Primadonnen- und Virtuosenoper zurückfallenden Komponisten, wie Rossini, Bellini, Donizetti, stehen unter seinem Bann.

Der eigentliche Zentral- und Vorort der Opernproduktion blieb bis über die Hälfte des Jahrhunderts hinaus Paris. Erst mit den Siegen der deutschen Waffen und dem sich immer mehr verbreitenden und immer mächtiger erstarkenden Verständnis für das Schaffen Richard Wagners und seine Kunst ward die Vorherrschaft der Pariser Oper gebrochen. Zwar war Paris in diesem Jahrhundert mehr lokaler als nationaler Mittelpunkt der Opernproduktion; die Hauptstadt der Welt war eigentlich nur der große internationale Marktplatz, wo die Komponisten der verschiedenen Nationen ihre Opern am leichtesten absetzten, von wo aus sie sie am besten vertreiben, „lancieren" konnten. Denn die Opern, die von Paris in die Welt hinausgingen, waren keineswegs französische Erzeugnisse im engeren Sinne des Wortes; die erfolgreichsten dieser Pariser Komponisten waren ihrem Ursprunge nach in der Mehrzahl Ausländer: Italiener und Deutsche. Wenn wir also von der Vorherrschaft der Pariser Oper sprechen, so verstehen wir darunter durchaus nicht die Vorherrschaft der spezifisch französischen Oper, wenn auch naturgemäß alle diese für Paris geschriebenen und von Paris ausgehenden Werke mehr oder weniger vom französischen Kunst-

geschmack beeinflußt sind, gewissermaßen in französischer Verkleidung erscheinen. Die Pariser Oper der ersten Hälfte des Jahrhunderts erscheint also mehr international als spezifisch pariserisch. Dieser Internationalität verdankt sie zum Teil ihre großen Erfolge auf allen europäischen Bühnen. Schließlich aber wurde diese Internationalität durch Meyerbeer auf die Spitze getrieben, der in seinen Opern die Stile aller Nationen nicht etwa



Ferdinando Paër.
Nach einem gleichzeitigen Kupferstiche.

zu einer neuen Einheit verschmolz, sondern zu einer buntscheckigen Musterkarte zusammensetzte, indem er die Effekte aller Stilarten aufeinander häufte und dadurch den natürlichen Verfall der von ihm selbst auf den höchsten Gipfel der Möglichkeit geführten internationalen großen Oper herbeiführte.

Paris war durch einen Deutschen, durch Gluck, zu seiner Vormachtstellung auf dem Gebiet des Opernwesens gelangt, und die Traditionen Glucks blieben in der französischen Hauptstadt — wenigstens für die ernste, große Oper — bis in das neue Jahrhundert hinein lebendig.

Daneben pflanzte sich aber auch die Tradition der älteren französischen Oper immer noch fort; ihre letzten Vertreter, Monsigny, Grétry, Isouard weilten noch unter den Lebenden. Natürlich war die italienische Oper alten Schlages in Paris so wenig ausgestorben als anderwärts; sie erfreute sich sogar der besonderen Protektion Napoleons, der seinen Lieblingskomponisten Paësiello (vgl. S. 63) im Jahre 1802 nach Paris berief. Einen anderen seiner italienischen Lieblingskomponisten, Nicola Antonio Zingarelli (1752—1837), ließ Napoleon gar im Jahre 1811 in Rom verhaften und mit Gewalt nach Paris schleppen. Seine Opern sind noch ganz im alten italienischen Arienstil der vormozartschen Zeit gehalten; sie verdanken ihre Erfolge auch mehr den hervorragenden Interpreten, dem berühmten Sänger Marchesi und der vielbewunderten Catalani, als ihrem eigenen Werte. Besser war es Napoleon mit Ferdinando Paër (1771—1839) geglückt, den er 1806 von Dresden mit sich nach Paris nahm und zum kaiserlichen Kapellmeister machte. Paër schrieb zuerst leichte Opern im Stil Cimarosas oder Paësiellos. Doch machte sich später, nach einem Aufenthalt in Wien (1797), der Einfluß Mozarts auf seine Schreibweise geltend. Seine beste Oper ist die in Wien geschriebene Camilla. In Dresden schrieb er seine Elenora, ossia l'amore conjugale (1804), die denselben Stoff wie Beethovens „Fidelio" behandelte. Von seinen 43 Opern hat sich keine erhalten. — Den Zeitgenossen Mozarts und Beethovens und eifrigsten Rivalen des ersteren, Antonio Salieri (1750—1825), hatte seinerzeit Gluck selbst noch bei den Parisern eingeführt. Von seinen 40 Opern hat sich gleichfalls keine gehalten.



Antonio Salieri.
Nach dem Leben gezeichnet von F. Rehberg (1812).

Alle die genannten Komponisten gehörten einer absterbenden oder überlebten Kunstrichtung an; sie kamen in ihren Opern über die Werke ihrer Vorbilder nicht nur nicht hinaus, sondern blieben vielmehr meistens noch um ein Beträchtliches hinter ihnen zurück. So konnten sie auf die Weiter-

entwicklung ihrer Kunst keinen Einfluß gewinnen. Doch ragen aus dieser Schar kleiner Talente und Tagesberühmtheiten drei Meister hervor, die einen Ehrenplatz in der Geschichte der Oper verdienen: Spontini, Méhul und Cherubini, zwei Italiener und ein Franzose, deren Werke von Paris aus ihren Triumphzug über die Bühnen antraten. Alle drei stehen auf den Schultern Glucks, doch sind Cherubini und Méhul stark von Mozart und dem modernen Geiste beeinflußt, während Spontini sich enger an Gluck anschloß und die heroische Oper in seiner Art neu zu beleben suchte.

Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini wurde am 14. September 1760 in Florenz als zehntes Kind seiner Eltern geboren. Wie bei so vielen bedeutenden Musikern entwickelte sich auch bei ihm die Begabung frühzeitig. Er soll schon mit drei Jahren herrlich gesungen und mit sechs Jahren ernsthafte musikalische Studien getrieben haben. Den ersten Unterricht erteilte ihm sein Vater, der Maëstro al cembalo am Pergolatheater war. Den Unterricht in der Komposition übernahmen Bartolomeo Felici und dessen Sohn Alessandro Felici. Später wurde er von Pietro Bizzari (Gesang) und Giuseppe Castrucci (Klavier, Orgel) weiter gebildet. Sowohl sein Vater wie seine ersten Lehrer waren Anhänger des strengen Stils. So wurde der Knabe schon frühzeitig in die Geheimnisse des Kontrapunktes eingeführt, und der Schüler machte so rasche Fortschritte, daß er bereits mit dreizehn Jahren eine vierstimmige Messe und ein kleines theatralisches Intermezzo komponieren konnte. Der Großherzog von Toskana, der nachmalige Kaiser Leopold II., wurde auf den jungen Komponisten aufmerksam und gewährte ihm die Mittel, nach Bologna zu gehen und dort den Unterricht des berühmten Giuseppe Sarti zu genießen. Dieser führte ihn in den idealen Stil Palestrinas ein und ließ ihn eine Anzahl mehrstimmiger Antiphonien in der Art dieses Altmeisters komponieren. So legte Cherubini schon in seinen Lehrjahren den Grund zu seinem späteren Schaffen. Durch seinen überaus gewissenhaften Vater wie durch seine Lehrer wurde er auf die strengen klassischen Formen hingewiesen, die er in den Jahren seines reifen Künstlertums mit so großer Leichtigkeit und Vollkommenheit beherrschte. Im Jahre 1779 folgte er seinem Lehrer Sarti, dessen Lieblingsschüler er war, nach Mailand. Auch hier widmete er sich zuerst der kirchlichen Komposition. Doch schon im folgenden Jahre konnte ihm Sarti einen Opernauftrag für Alessandria verschaffen. Für die dortige Herbstmesse komponierte Cherubini seine erste Oper Il quinto Fabio. Diesem Erstling folgten bald weitere dramatische Werke: Armida und Il Mesenzio (1782) für das Pergolatheater in Florenz, Adriano in Siria zur Eröffnung des neuen Theaters in Livorno geschrieben. Im Jahre 1783 hatte er mit einer Opera buffa: Lo sposo di tre, marito di nessuna (Drei Bräute und keine Frau) in Venedig großen Erfolg, in Mantua führte er Allessandro nell' Indie und in Florenz L'Idalide (Die idalische Venus) auf. Durch Vermittlung Sartis erhielt er 1784 eine Einladung nach London. Auch hier hatte er (am Haymarkettheater) mit einer komischen Oper La finta principessa (Die falsche Prinzessin) Glück, dagegen brachte ihm eine zweite Oper Il giulio Sabino (Der sabinische Sommer) einen Mißerfolg, der ihm den Aufenthalt in London verleidete. Er wandte sich im Sommer 1786 nach Paris, wo er sich mit Viotti, dem Vater des modernen Violinspiels, aufs innigste befreundete. Zwar führte ihn sein Weg nochmals nach Italien, da er für den Karneval 1788 in Turin eine Oper zu schreiben hatte: Ifigenia in Aulide, die so sehr gefiel, daß sie auch in Mailand, Parma und Florenz aufgeführt wurde. Diese ersten italienischen Opern Cherubinis waren im Stil Paesiellos und Cimarosas geschrieben, elegant und graziös. Sie fanden daher überall Anklang und verschafften ihrem Urheber große Popularität. In Paris sollte jedoch eine große Wandlung mit dem Komponisten vor sich gehen. Cherubini hörte in einem Konzerte zum ersten Male eine Haydnsche Symphonie. Er wurde von diesen Tönen

so ergriffen, daß ihm die Tränen in die Augen traten. Mit Eifer begann er nun die Werke des deutschen Meisters zu studieren. Auch Gluck und Mozart machten großen Eindruck auf ihn, am stärksten aber fühlte er sich zu Haydn hingezogen. Die erste Folge dieses Stilwechsels war, daß seine nächste Oper Démophon nicht gefiel. Das ungeschickte Textbuch und seine eigene, noch zu geringe Kenntnis der französischen Sprache mögen den Mißerfolg mitverschuldet haben, die Hauptsache aber war, daß sein neuer Stil weder in die Schablone der Gluckisten noch in diejenige der Piccinisten hineinpaßte. So fand er kein Verständnis. Dennoch wurde ihm auf Betreiben Viottis die Direktion der neuen, von dem Friseur der Königin Marie Antoinette gegründeten italienischen Oper übertragen. Bald darauf wurde Cherubini in die Wirrnisse der Schreckenszeit hineingezogen. Man steckte ihn sogar in die Nationalgarde. In dieser Zeit beständiger Unruhe entstand die dreiaktige heroische Oper Lodoiska, die am 18. Juli 1791 zum ersten Male im Feydeautheater aufgeführt wurde und einen beispiellosen Erfolg errang. Sie erlebte im ersten Jahre zweihundert Aufführungen. Das gewaltige Drama der Revolution fand seinen Widerhall in diesem Werke und gab ihm Wucht und Größe. Heute hat sich nur noch die schöne Ouvertüre der einst so vielgepriesenen Oper erhalten. Eine Zeitlang konnte sich Cherubini auf das in der Nähe von Rouen gelegene Gut eines Freundes zurückziehen. Doch kehrte er Ende 1794 wieder nach Paris zurück, um seine Oper Elisa aufzuführen. Sie wurde von der Kritik als „zu gelehrt, zu deutsch“ bezeichnet. Im folgenden Jahre heiratete er Cécile Tourette, die Tochter eines ehemaligen königlichen Musikers, mit der er schon einige Zeit verlobt war. Bei der Gründung des Konservatoriums wurde Cherubini unter die Inspektoren des Institutes gewählt. Als „Staatsbeamter“ mußte er nun auch republikanische Hymnen zu verschiedenen Festlichkeiten schreiben. Erst im Jahre 1797 führte er, wiederum im Feydeautheater, eine neue Oper, die Médée, auf. Es war seine größte und machtvollste dramatische Schöpfung, die in musikalischer Beziehung den Vergleich mit den klassischen Meisterschöpfungen Glucks wohl aushalten konnte und diese in der Behandlung des Orchesters noch übertraf. Doch fand sie in Paris selbst keinen großen Anklang, dagegen wurde sie in Deutschland besser gewürdigt und oft aufgeführt. Dauernd auf dem Spielplan sich zu erhalten hat sie indessen auch hier nicht vermocht. Nach einigen weniger bedeutenden Werken, L'hôtellerie portugaise (1798), La punition (1799) und Emma, ou la prisonnière (1799), erschien am 16. Januar 1800 dasjenige Werk, das den Namen Cherubinis auch in unserer Zeit noch lebendig erhält: Les deux journées, in Deutschland unter dem Namen Der Wasserträger bekannt. Das vortreffliche, dem realen Leben entnommene Textbuch von J. N. Bouilly hat entschieden viel dazu beigetragen, dem schönen Werke die Haltbarkeit und Lebenskraft zu verleihen, die den übrigen Opern des Meisters, trotz ihrer musikalischen Vorzüge, nicht beschieden war. Wir machen immer wieder die Erfahrung, daß nur ein gutes Textbuch eine Oper auf die Dauer lebensfähig zu erhalten vermag. Cherubini verzichtete im Wasserträger vollständig auf das Herausstellen des einzelnen Sängers. Das Hauptgewicht ruht auf den Ensembleszenen und den Chören, ähnlich wie in der deutschen Oper. Dabei sind die Charaktere dennoch vortrefflich individualisiert. Ein Meisterwerk ist die Ouvertüre. Der Wasserträger fand in Deutschland noch mehr und verständnisvollere Bewunderer als in Frankreich. Auf Beethoven hat Cherubinis Musik stark eingewirkt. Der „Fidelio“ zeigt nicht nur im Aufbau des Textbuches, das ursprünglich ja ebenfalls von Bouilly, dem Dichter des Wasserträgers, stammt, sondern auch in der Musik eine gewisse Verwandtschaft mit dem Meisterwerke Cherubinis, worauf schon Mendelssohn nachdrücklich hingewiesen hat. Trotz dieser großen künstlerischen Erfolge mußte sich Cherubini in Paris mancherlei Kränkungen und Zurücksetzungen gefallen lassen, er hatte sogar mit materiellen Sorgen zu kämpfen. Napoleon war ihm feindlich gesinnt. Ein freimütiges Wort, das der Komponist einstmals zum General Buonaparte gesprochen hatte, als dieser sich eine verständnislose Kritik über seine Musik erlaubte, konnte ihm der erste Konsul und der Kaiser nicht



Luigi Cherubini.
Nach dem Gemälde von Jean Ingres im Museum des Louvre zu Paris.

vergessen. Der große Napoleon war in solchen Dingen recht kleinlich. Er suchte deshalb Cherubini bei jeder Gelegenheit herabzusetzen, und dieser hielt seinerseits mit einer schlagfertigen Antwort niemals zurück. So oft die beiden Männer zusammentrafen, wurden spitze Redensarten gewechselt, unter denen natürlich der Künstler mehr zu leiden hatte als der Kaiser, der seine Günstlinge Paesiello, Zingarelli, Paër nach Paris kommen ließ und ostentativ dem Meister vorzog, dem unstreitig der erste Rang unter den in Paris lebenden Musikern gebührte. So kam es, daß Cherubini sich zeitweilig ganz von der Musik zurückzog und botanischen Studien hingab, für die er eine große Neigung besaß. Da seine nächsten Opern Anacréon (1803) und Achille à Scyros (1804) gleichfalls wenig Anklang fanden, so nahm Cherubini mit Freuden dén Ruf an, für das Kärntnertortheater in Wien eine Oper zu schreiben. Wir haben bereits erfahren, daß diese Berufung Cherubinis mittelbar den Anstoß zur Komposition des „Fidelio" gegeben hat. Im Sommer 1805 kam Cherubini in Wien an, wo er zuerst seine Lodoïska und den „Wasserträger" unter großem Beifall zur Aufführung brachte. Am 25. Februar 1806 fand die erste Aufführung

seiner für Wien geschriebenen Oper Faniska statt. Beethoven und Haydn wohnten der Vorstellung bei. Beide stimmten in das Lob ein, das dem Werke allgemein gespendet wurde. Beethoven bezeichnete Cherubini sogar als „den ersten dramatischen Komponisten seiner Zeit". Der greise Haydn sagte ihm, als er ihn kurz vor seinem Scheiden aus Wien besuchte: „Lassen Sie mich in musikalischer Hinsicht Ihren Vater heißen und Sie als meinen Sohn begrüßen". In Schönbrunn war Cherubini wieder mit Napoleon zusammengetroffen, der sich nun im Auslande gnädiger gegen den Komponisten benahm als zu Hause. Aber Cherubini verdarb es mit dem Kaiser wiederum durch seine allzu freien Reden. Dennoch zwangen ihn die politischen Verhältnisse, nach Paris zurückzukehren, wo er im April 1806 eintraf. Aber er wurde vom Kaiser, der ihm nun auch seine Schönbrunner Äußerungen nachtrug, wiederum so sehr hintangesetzt, daß er in nervöse Abspannung verfiel und die Musik ganz aufzugeben beschloß. Er wandte sich wieder seinen geliebten botanischen Studien zu und zeichnete Kartenblätter. Im Jahre 1808 folgte er einer Einladung des Prinzen Chimay auf dessen Landsitz. In der Ruhe des Landlebens genas er. Ja er griff sogar wieder zur Notenfeder. Auf Anregung des kleinen Musikvereins in Chimay, der den Meister um eine Messe für den Cäcilientag gebeten hatte, entstand die berühmte (dreistimmige) Messe in F dur, die besonders durch den dramatischen Ausdruck, den Cherubini mit dem strengen Stil Palestrinas zu verbinden wußte, großen Eindruck auf die Zeitgenossen machte. — Von dieser Zeit an trat bei Cherubini die Opernkomposition mehr in den Hintergrund. Im Jahre 1809 schrieb er den Pygmalion, den er, um das Vorurteil des Kaisers gegen seine Musik zu brechen, zuerst anonym aufführen ließ. Napoleon war durch die Oper ergriffen, seine Rührung schwand aber sofort, als er den Namen des Autors erfuhr. Im folgenden Jahre erschien der Einakter Le Crescendo, dann (1813) mit totalem Mißerfolg Les Abencerrages, schließlich nach längerer Pause 1833 sein letztes dramatisches Werk Ali Baba, worin er Stücke aus einer älteren, nicht aufgeführten Oper Kougourgi und einen Marsch aus Faniska aufgenommen hatte. Auch bei diesem Werke blieb der Erfolg aus. Dafür wandte sich Cherubini nunmehr der Kirchenkomposition zu. 1811 entstand die D dur-Messe, die längste Messe, die je geschrieben worden ist, 1816 die vierstimmige C dur-Messe, und das wundervolle C moll-Requiem, dem er 1836 als sechsundsiebzigjähriger Greis sein merkwürdiges, nur für Männerstimmen geschriebenes zweites Requiem in D moll folgen ließ. Cherubini hat im ganzen elf große Messen, dazu noch viele kleinere Kirchenkompositionen geschrieben, von denen manche nicht nur in Frankreich, sondern auch im Auslande volle Anerkennung fanden. Die D moll-Messe und die beiden Requiems sind heute noch lebendig. Nach dem Sturze Napoleons gestaltete sich Cherubinis Stellung vorteilhafter. Zwar wurde beim Regierungsantritt Ludwigs XVIII. das Konservatorium aufgehoben, und Cherubini verlor dadurch seine feste Stellung; als jedoch die Anstalt 1816 unter dem Namen einer königlichen Musikschule wieder neu erstand, wurde er als Professor der Kompositionslehre angestellt und zum Superintendanten der königlichen Kapelle ernannt. Endlich, im Jahre 1822, trat er als Direktor an die Spitze des Konservatoriums, das vollständig neu organisiert wurde und unter seiner Leitung bald einen großen Aufschwung nahm. Durch strengstes Pflichtgefühl und peinlichsten Ordnungssinn ging er den Lehrern und den Schülern der Anstalt mit dem besten Beispiel voran. Seine Pünktlichkeit war sprichwörtlich; er erledigte seine Amtsgeschäfte mit der Uhr in der Hand. In den letzten Jahren nahmen seine Kräfte ab. Eine geplante Reise nach seiner Heimat Florenz mußte der Cholera wegen unterbleiben. Am 15. März 1842 starb er im zweiundachtzigsten Lebensjahre, nachdem er ein paar Wochen vorher seine Entlassung als Direktor des Konservatoriums erbeten und erhalten hatte. Auf der Bühne herrschten bereits andere Namen; der Ruhm Rossinis, Aubers, Meyerbeers erfüllte die Welt, als er schied. Aber auch diese neueren erfolgreichen Komponisten verehrten ihn als ihren Meister.

Cherubinis Opern bedeuteten einen vollständigen Bruch mit der italienischen Oper älterer Gattung, die sie völlig aus Frankreich verdrängten. Durch seine „Lodoiska" und seinen „Wasserträger" wurde Cherubini der eigentliche Begründer der modernen französischen Oper, der er auch im Auslande und ganz besonders in Deutschland auf lange Zeit die Vorherrschaft



Etienne Nicolas Méhul.
Nach einem gleichzeitigen Kupferstiche.

sicherte. Seit dem Auftreten Cherubinis gewöhnte sich die Welt daran, ihre Opern von Paris zu beziehen. Weniger ausgedehnt war der Wirkungskreis seines jüngeren Zeitgenossen Méhul, von dem unsere Zeit nur noch ein einziges Meisterwerk, den Joseph, kennt. Méhul schloß sich enger an Gluck an als an Haydn und Mozart, was sich besonders in der weniger sorgfältigen Durcharbeitung des Orchesterparts seiner Opern bemerkbar macht. Dabei griff er manchmal zu absonderlichen Mitteln, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. So wird der „patriarchialische" Ein-

druck des Joseph wesentlich dadurch mitbedingt, daß der Oper eine eigentliche Frauenrolle fehlt; in seiner Oper Uthal ließ er die Geigen ganz weg, um durch die an ihre Stelle tretenden Violen die über der ossianischen Sagenwelt lagernde düstere Stimmung zu malen. Neben Werken ernsten Stils schrieb er auch leichtgeschürzte Buffoopern, wie Une folie (in Deutschland unter dem Titel Je toller, je besser mit großem Erfolg aufgeführt), und K. M. v. Weber rühmt daher seine Vielseitigkeit, ebenso aber seine Besonnenheit und weise Berechnung in der Anwendung der Mittel.

Etienne Nicolas Méhul wurde am 22. Juni 1763 zu Givet in den Ardennen geboren. Schon als zehnjähriger Knabe versah er den Organistendienst an der Franziskanerkirche seiner Vaterstadt. Im Kloster Lavaldieu erhielt er Unterricht durch einen dorthin verschlagenen schwäbischen Organisten namens Wilhelm Hauser. Dieser deutsche Lehrer hat ihn wohl nachdrücklicher auf den ernsten Stil hingewiesen. Doch scheint seine theoretische Ausbildung mangelhaft gewesen zu sein. Im Jahre 1778 wanderte er nach Paris, wo er sich zuerst als Musiklehrer durchzuschlagen suchte. Bei der Generalprobe von Glucks Iphigenie auf Tauris (März 1779) soll er sich in einer Loge versteckt haben, um das große Werk des Meisters, den er schon längst verehrte, anhören zu können. Er wurde entdeckt, und so erfuhr Gluck selbst von der Sache. Er ließ sich den kunstbegeisterten Jüngling vorstellen und suchte ihn, da er sein Talent erkannte, nun selbst nach Kräften zu fördern. Im Jahre 1790 führte Méhul im Theater Favart seine erste Oper (Euphrosine et Corradin) auf, der im Laufe der Jahre noch mehr als vierzig weitere Opern ernsten und heiteren Charakters, sowie eine Anzahl Ballette folgten, die mit wechselndem Glück, einige auch gar nicht, aufgeführt wurden und heute, mit Ausnahme des Joseph, alle von der Bühne verschwunden sind. Sein Meisterwerk Joseph in Ägypten erschien 1807 und wurde in Paris nur kühl aufgenommen. Dafür fand das schöne, in seiner schlichten Einfachheit an den edlen Stil Glucks erinnernde Werk in Deutschland um so größeren und dauernderen Beifall. Méhuls Joseph wirkte im Jahre 1838 noch so stark auf Richard Wagner, der damals Kapellmeister in Riga war, daß er sich „ganz gehoben und veredelt" dadurch fühlte und dem italienischen und französischen Operngeträller für immer den Rücken zu kehren beschloß. Seine Popularität hatte Méhul in Frankreich durch einige patriotische Hymnen und Gesänge (Chant du départ, Chant de victoire, Chant de retour) erlangt. Im Jahre 1794 wurde er neben Cherubini zum Inspektor des Konservatoriums ernannt und im folgenden Jahre in die Akademie gewählt. Als Paesiello im Jahre 1804 nach Neapel zurückkehrte, bot Napoleon ihm die erledigte Hofkapellmeisterstelle an. Doch Méhul fühlte, daß mit seiner Ernennung nur eine neue Zurücksetzung Cherubinis bezweckt war, dessen Überlegenheit er offen anerkannte, und wollte daher das Amt nur mit dem von ihm hochverehrten Meister gemeinschaftlich antreten. Die Folge davon war, daß der Kaiser beide fallen ließ und Lesueur zu Paesiellos Nachfolger machte. Méhul war ein gerader und aufrichtiger Charakter; aber er war dabei auch ehrgeizig. So gern er sich dem ihm überlegenen Cherubini unterordnete, so kränkte es ihn andrerseits nicht minder, als er es erleben mußte, daß seine eigenen Werke durch den wachsenden Ruhm Spontinis mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurden; denn von seinem Standpunkte aus mußte er die Kunst Spontinis als eine Wiederbelebung der überwundenen Opera seria und demgemäß als einen Rückschritt ansehen. Dies verbitterte ihm seine letzten Jahre. Er starb am 18. Oktober 1817 in Paris an den Folgen einer Brustkrankheit, nachdem er in der Provence vergeblich Heilung von seinem Leiden gesucht hatte.

Durch die Tätigkeit Cherubinis und Méhuls war die alte italienische Opera seria mit ihren Göttern, Halbgöttern, Heroen und Königen all-

mählich von der Bühne verdrängt worden. Sie wandten den ernsten Stil Glucks auf Stoffe an, die dem realen Leben, der Wirklichkeit entnommen waren, wenn diese Wirklichkeit auch im bunten Gewande und in der farbigen Beleuchtung der Romantik erscheinen mochte. Menschen mit menschlich logischem Denken und Fühlen sollten auf der Bühne handelnd auftreten, nicht mythologische Schemen. Ebenso wurden in der komischen Oper die schablonenhaften, nach und nach ganz zu Marionetten entarteten Figuren der italienischen Opera buffa durch warmblütige und individuell charakterisierte Personen ersetzt. Dadurch und durch den Umstand, daß die Komponisten oftmals aus rein äußerlichen Gründen (weil ihnen, wie z. B. Cherubini, die Pforten der Großen Oper durch höheren Einfluß verschlossen waren) ihre ursprünglich ernsthafter angelegten Werke an kleineren, der komischen Muse geweihten Theatern aufführen und sie infolgedessen den Gepflogenheiten dieser Bühnen bis zu einem gewissen Grade anpassen mußten, vermischten sich die beiden Genres der ernsten und der komischen Oper immer mehr, so daß sie sich schließlich nur noch durch Äußerlichkeiten (wie das Ballett für die große und den Prosadialog für die komische Oper) unterschieden. Dieser Verschmelzungsprozeß hatte in Frankreich schon mit dem Aufkommen der Opéra comique begonnen. Er wurde durch Cherubini und Méhul zum Abschluß gebracht. Der letzte und kräftigste Anstoß zur Vertreibung des alten Schablonenwesens aus der Opernhandlung war von Deutschland ausgegangen, vom deutschen Singspiel und von der Mozartoper. Mozart muß als der eigentliche Begründer dieses Mittelgenres angesehen werden, das ernste und komische Momente in der Oper mischt, wie sie uns das wirkliche Leben tagtäglich nebeneinander und in Konflikt miteinander vor Augen führt. Er vermenschlichte die Sage in seinem Don Juan, er schuf aus den faden Possen der Opera buffa das erste musikalische Charakterlustspiel in seinem Figaro und erhob in der Zauberflöte das einfache, volkstümliche Singspiel, die vulgäre Zauberposse, zum Symbol eines höheren Menschentums. Der in Frankreich erfolgende Umschwung im Opernwesen war also im Grunde nur ein Rückschlag deutschen Geistes, und es ist daher klar, daß der Begründer der neueren französischen Oper, Cherubini, die deutschen Meister hoch verehren und als seine Vorbilder betrachten mußte.

Neben Cherubini und Méhul, gleichsam als Reaktion gegen ihre Verbürgerlichung der Oper, entstand nun aber der heroischen Gattung des musikalischen Dramas ein neuer und erfolgreicher Meister in Spontini, dem letzten großen Vertreter der klassizistischen Tradition auf dem Gebiete der Oper. Er war entschieden ein hochbegabter und nach ernsten Zielen strebender Künstler; doch hatte er das Mißgeschick, seine Zeit und seinen Ruhm zu überleben und am Ende seiner Laufbahn, als er in eine ihm fremde Umgebung versetzt wurde, für die er keinerlei Verständnis besaß,

durch sein allzu stark entwickeltes Selbstgefühl sich und anderen das Dasein zu verbittern. Infolge seiner Wirksamkeit an der Berliner Hofoper steht er besonders in Deutschland in schlimmem Andenken. Wenn sein Name genannt wird, denkt man zuerst an den Gegner Webers und seines „Freischütz" und erinnert sich an den Spott, den Heinrich Heine über ihn ausgegossen, als er die preußische Wachtparade im Vergleich zu seiner „Olympia" als sanfte Musik bezeichnete; und so erscheint uns schließlich Spontini nur noch als ein eitler und verbohrter Verächter der deutschen Musik und als ein eingebildeter Komponist hohler Spektakelopern. Solche Vorurteile mögen schwer zu überwinden sein, doch dürfen sie uns in unserem Urteil über den Mann, dessen Bedeutung ein E. Th. Hoffmann, der seine „Olympia" für Berlin übersetzte, ein Hector Berlioz und ein Richard Wagner offen anerkannt haben, nicht irre leiten. Wir müssen ihm trotz seiner Fehler und Absonderlichkeiten Gerechtigkeit widerfahren lassen schon um der Anregung willen, die Wagner durch ihn empfangen hat.

Gaspare Luigi Pacifico Spontini wurde am 14. November 1774 zu Majolati in der damals noch zum Kirchenstaate gehörenden Mark Ancona geboren. Er war ein Bauernsohn, und da er gute Anlagen zeigte, so sollte er — was für den katholischen Bauern in diesem Falle immer das nächstliegende ist — Priester werden. Ein Oheim des Knaben, der Pfarrer in Jesi war, übernahm seinen ersten Unterricht. Der Sinn des jungen Spontini war aber auf die Musik gerichtet, und da er bei seinem Oheim dafür kein Verständnis fand, so lief er eines Tages davon und begab sich nach San Vito zu einem anderen Verwandten, der seinem Wunsche nicht entgegen war und ihm den heißersehnten Musikunterricht erteilen ließ. Später versöhnte sich Spontini wieder mit seiner musikfeindlichen Familie, er erhielt tüchtige Lehrer und trat 1791 in das Konservatorium della Pietà in Neapel ein. Im Jahre 1796 schrieb er seine erste Oper I puntigli delle donne (Damenhäkelei), die am Argentina-Theater in Rom Beifall fand. Durch diesen Erfolg wurde Piccini auf ihn aufmerksam und nahm ihn unter seine Schüler auf. Auch von Cimarosa soll er unterrichtet worden sein. Als Nachfolger des letzteren ging er 1800 an den Hof von Palermo; nachdem er sich dort und sodann in Rom, Venedig und Marseille kurze Zeit aufgehalten und noch verschiedene Opern im herkömmlichen leichten italienischen Stil geschrieben hatte, wandte er sich 1803 nach Paris. Hier erwarb er sich seinen Unterhalt zunächst durch Erteilen von Musikunterricht, doch gelang es ihm schon im nächsten Jahre, eine seiner bereits in Italien geschriebenen Opern an der italienischen Oper anzubringen, und obgleich das Werk nur geringen Erfolg hatte, nahm diese Bühne auch seine folgende Oper Julie (Der Blumentopf) an, die jedoch noch weniger ansprach als die erste. Eine dritte Oper La petite maison wurde ihres schlüpfrigen Textes wegen regelrecht ausgepfiffen und konnte nicht zu Ende gespielt werden. — Eine vollständige Wendung trat in Spontinis Schaffen ein, als er die Werke Glucks kennen lernte. Von nun an ging sein Bestreben dahin, den erhabenen Stil des deutschen Meisters nachzuahmen, ja dessen Pathos womöglich noch zu steigern. Durch einen Zufall wurde er in seinen Bestrebungen unterstützt. Der Dichter Jouy hatte ein Textbuch verfaßt, das von Cherubini, Méhul und Boieldieu zurückgewiesen worden war. Nun bot er es auch Spontini an, der sofort nach dem verschmähten Buche griff, da die der römischen Geschichte entnommene großzügige Handlung sich vorzüglich dazu eignete, in dem neuen heroischen Stile behandelt zu werden, wie er ihm vorschwebte, seit er sich in die Werke Glucks eingelebt hatte. Dieses Textbuch war die nachher so berühmt gewordene Vestalin, mit der Spontini seinen

ersten großen Sieg erfechten sollte. Die Komposition der Oper ging ihm nicht so leicht und so glatt von der Hand, wie er anfänglich erwartet hatte; denn die angelernte italienische Routine genügte zur Bewältigung dieser Aufgabe nicht. Und Spontini arbeitete ernsthaft; er strebte hauptsächlich nach wahrem und überzeugendem dramatischen Ausdruck. Es lebt wirklich etwas von Gluckschem Geiste in diesem Werke. Die Chöre haben dramatisches Leben, manche Ariensätze verraten ein tiefes und edles Empfinden, und durch die glänzend instrumentierten Märsche, die die pomphaften Aufzüge begleiten, geht ein großer Zug. Doch stellten sich der Aufführung des Werkes anfangs Schwierigkeiten entgegen, die Spontini ohne die besondere Gunst des Hofes kaum hätte beseitigen können. Durch eine zur Feier von Napoleons Sieg bei Austerlitz komponierte Kantate Eccelsa



Gasparo Spontini.
Nach einem Kupferstich von Vincent.

gara hatte er sich beim Kaiser beliebt zu machen gewußt. Auch die Kaiserin Josephine protegierte ihn und ernannte ihn zu ihrem Musikdirektor. Dadurch wurde er in den Stand gesetzt, die Intrigen seiner Gegner, die die Aufführung der Oper zu hintertreiben suchten, wirkungsvoll zu bekämpfen, und als die Vestalin am 15. Dezember 1807 zum erstenmal aufgeführt wurde, errang sie einen außerordentlichen Erfolg. Ebenso begeistert wurde 1809 seine nächste Oper Ferdinand Cortez aufgenommen. Im folgenden Jahre übernahm Spontini die Direktion der Italienischen Oper und brachte während seiner Amtstätigkeit Mozarts „Don Juan" zum erstenmal in Paris zur Aufführung. Doch trat er schon nach zwei Jahren wieder von der Leitung der Bühne zurück. Nach dem Sturze Napoleons wußte er sich auch mit den neuen Machthabern auf guten Fuß zu stellen. Ludwig XVIII. ernannte ihn zum Hofkomponisten. Erst im Jahre 1819 folgte seine dritte große Oper Olympia. Trotz der überreich entfalteten szenischen Pracht schlug das neue Werk in Paris nicht mehr ein. Die Zeiten hatten sich geändert.

Spontinis Opernmusik war recht eigentlich der theatralische Ausdruck für die Zeitstimmung des napoleonischen Kaiserreichs gewesen. Sie zeigte eine stolze, mannhafte Haltung, war groß, kühn und leidenschaftlich, trug aber auch den stark theatralischen, auf äußeres Schaugepränge und große Gebärden gerichteten Zug dieser Zeit. Darin lag zum großen Teil das Geheimnis ihres Erfolges. So sagte auch Richard Wagner über eine Spontinische Ouvertüre, die er sich vorspielen ließ: „Immer militärische Harangue! Präsentiert 's Gewehr!" Anno 1819 aber war die Zeit jener Haranguen des großen Korsen vorbei, und die Reaktion Ludwigs XVIII., die Schild und Schwert begrub und dafür am liebsten Pudermesser und Haarbeutel wieder hervorgesucht hätte, konnte sich natürlich für den altrömischen Pomp des Empire nicht mehr begeistern. So brachte es auch die Olympia bei den wandelbaren Parisern kaum noch zu einem Achtungserfolg. Spontinis Stern begann zu sinken, obgleich er äußerlich in eine sehr glanzvolle Stellung aufrückte. Der in Paris aus der Mode gekommene Empire-Komponist wurde nämlich nach Berlin berufen — wie man es sich ja in Deutschland von jeher zur besonderen Ehre geschätzt hat, die abgelegten vorjährigen Pariser Moden aufzutragen. Da aber ein so weltberühmter welscher Maëstro wie Spontini den Deutschen eine ganz besondere und unverdiente Ehre antat, wenn er sich herabließ, in ihrem barbarischen Lande zu wohnen, so mußte er dafür auch ganz besonders ausgezeichnet werden. Spontini wurde daher gleich von Anfang an zum königlich preußischen Hofkomponisten und Generalmusikdirektor ernannt und an die Spitze des gesamten preußischen Musikwesens gestellt. Er erhielt dadurch eine so einflußreiche und unabhängige Stellung, wie sie einem deutschen Meister in der preußischen Hauptstadt noch niemals beschieden gewesen war. Die Berliner, die die „Vestalin" und „Cortez" bereits kannten und schätzten, waren auf die Großtaten des Meisters gespannt. Spontini entfaltete in Berlin eine rege Tätigkeit; aber der neue Generalmusikdirektor und die Berliner verstanden sich nicht. Spontini führte für die italienischen Opern die italienische Sprache wieder ein. Dabei ließ er sich gewiß nur von künstlerischen Rücksichten leiten, weil die italienischen Texte sangbarer und die deutschen Übersetzungen gar zu jämmerlich waren. Er dachte gewiß nicht daran, dadurch das deutsche Nationalgefühl zu beleidigen, das seit den Befreiungskriegen allmählich wieder zu erwachen begann. Sein herrischer Sinn und sein stark entwickeltes Selbstgefühl erschwerten in allen derartigen Fragen eine ruhige Verständigung der Parteien. So entstand eine gewisse Erbitterung gegen den Ausländer. Spontini hatte seine „Olympia" mit nach Berlin gebracht. Sie war vorzüglich einstudiert und überaus glänzend ausgestattet worden. Dennoch brachte es die Oper nur auf wenige dünnbesuchte Wiederholungen. Das theatralische Empire-Römertum und der klassische Zuschnitt des Werkes ließ die Berliner kalt, zumal der kurz nach der Olympia-Aufführung erschienene „Freischütz" den höchsten Jubel erweckte und in kürzester Zeit eine beispiellose Popularität erlangte. Dieser Sieg des romantischen Werkes eines noch ziemlich unbekannten deutschen Komponisten über sein klassisches mußte Spontini kränken; denn dieser „Freischütz" war ja in seinen Augen nur eine Oper „für den großen Haufen". Spontini, der sich mit Mühe vom seichten italienischen Opernstil zur klassischen Kunst eines Gluck durchgerungen hatte, konnte für Webers Meisterwerk, das ihm formlos erscheinen mußte, kein rechtes Verständnis haben und wäre gewiß sehr erstaunt gewesen, wenn man ihm gesagt hätte, daß dieser „Freischütz" eine neue Epoche in der Geschichte der Oper herbeiführen werde. Daß sich auch deutsche Kritiker und Musiker abfällig über den „Freischütz" aussprachen, mußte ihn in seinem Urteil natürlich noch bestärken. — Ebensowenig wußte sich Spontini mit den ihm untergebenen Musikern zu stellen. Er war ein hervorragender Dirigent, der das Orchester in ganz moderner Art zu einem gefügigen Instrument in der Hand des Leiters machen wollte. Auch darin kann er als ein Vorläufer Wagners gelten, durch den die moderne Kunst des Dirigierens erst begründet wurde. Doch damals hatten weder Musiker noch Publikum Sinn dafür. Die Musiker fühlten nur den harten Druck des Dirigenten und legten ihm seine kurzen fran-

zösischen Kommandorufe wie: „allez!“ „en avant!“ „martellez!“ die dem Franzosen ganz harmlos klingen, als stolze Überhebung und respektwidrige Grobheit aus. Zudem konnte er auch als Komponist mit dem Berliner Publikum keine rechte Fühlung gewinnen. Er schrieb nur noch drei Opern zu Hoffestlichkeiten: Lalla Rookh (1821, die später in die Oper Nurmahal oder Das Rosenfest von Kaschmir umgewandelt wurde), Alcidor (1825) und Agnes von Hohenstaufen (1827), mit der er sein größtes Meisterwerk geschaffen zu haben glaubte. Mittlerweile verschärften sich die Konflikte. Spontini geriet mit der Generalintendanz in Streit und ließ in seiner Gereiztheit unkluge Äußerungen über den König fallen. Das schlug dem Fasse den Boden aus. Am 2. April 1841 wurde er während einer Aufführung des „Don Juan“ von dem erzürnten Publikum gezwungen, den Taktstock niederzulegen. Er ließ sich darauf pensionieren und kehrte nach Paris zurück. Dort aber beherrschte bereits Meyerbeer die Bühne. Spontinis Opern gerieten in Vergessenheit. Er selbst trat ganz vom Schauplatz ab. Er glaubte mit vollem Ernst, daß nach ihm ein weiterer Fortschritt auf dem Gebiete der Oper schlechterdings nicht mehr möglich sei. „Or comment voulez-vous“ – sagte er zu Richard Wagner — „que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes?“ Wagner hat übrigens Spontinis Bedeutung stets voll und gerecht gewürdigt; er hat auch nicht verhehlt, daß er den Anregungen des italienischen Meisters viel verdanke. „Mein Schlußchor im ersten Akte des Lohengrin“, sagte er einmal, „stammt eigentlich viel mehr von Spontini als von Weber.“ Als er in Dresden Kapellmeister war, lud er Spontini ein, seine „Vestalin“ an der Hofoper persönlich zu dirigieren. Der alte Herr kam auch, setzte aber durch seine Schrullen das Orchester und Wagner selbst, der ihm eine Ehre hatte erweisen wollen, in nicht geringe Verlegenheit. Noch einmal tauchte er 1847 auf dem niederrheinischen Musikfeste auf, wo er Chöre aus seiner „Vestalin“ dirigierte. Dann verschwand er ganz. Verbittert, kränklich und halb taub zog er sich nach seinem Geburtsort Majolati zurück, wo er am 14. Januar 1851 starb.

Spontini war trotz aller seiner Eigenheiten eine groß angelegte Künstlernatur und den meisten nach ihm auftretenden französischen Opernkomponisten überlegen. Auch heute, wo man sich nicht mehr vor „lärmender Musik“ fürchtet, würden seine „Vestalin“ und sein „Cortez“ unseren Opernbühnen zu größerer Zierde gereichen als die unkünstlerischen Stilmengereien eines Meyerbeer. Mit Hohn und Verachtung darf man diesen Meister jedenfalls nicht abtun, der eine ganz bestimmte Epoche in der Geschichte der Oper repräsentiert und unter allen Umständen zu den scharf umschnittenen und interessanten musikalischen Charakterköpfen des Jahrhunderts gehört.

Während die Meister der klassizistischen Pariser Oper auf den Traditionen Glucks weiter bauten und dabei die Errungenschaften der großen deutschen Symphoniker gleichfalls für das musikalische Drama nutzbar zu machen suchten, sollte die Welt noch einmal von Italien her mit einer gewaltigen Sturzwelle des alten bel canto überflutet werden. Die durch Gluck und Mozart überwundene italienische Virtuosenoper erhob nochmals ihr Haupt; nochmals siegten die üppigen italienischen Melodien über das ernste Pathos und die logische Handlung, die Triller und Fiorituren der Primadonnen über die dramatische Charakteristik. Es schien, als ob die gesunde Weiterentwicklung der Oper mit einem Male gehemmt werden und jene Zeit wiederkehren sollte, da die Operntexte nicht Grundlage des musikalischen Dramas, sondern nur Vorwand für die Komposition von künstlichen Arien waren, die den Sängern und Sängerinnen Gelegenheit

zur Entfaltung ihrer erstaunlichen Kunstfertigkeit geben sollten. Der Rossinitaumel hatte die Völker ergriffen. Von den süßen Melodien des „Schwans von Pesaro" wurde alles andere in den Hintergrund gedrängt. Dieser Rückfall in eine ältere und eigentlich überwundene Geschmacksrichtung erscheint beinahe wunderbar. Und doch wird er verständlich, wenn wir bedenken, daß die eigentlich fortschrittlichen Bestrebungen eines Gluck, Mozart, Cherubini nur von den Kennern verstanden und voll gewürdigt werden konnten, während das große Publikum die Werke dieser Meister wohl bewunderte, sich gelegentlich auch für das eine oder das andere begeisterte, aber sich doch noch keineswegs so in die neue Richtung hineingelebt hatte, daß das Alte für die Menge völlig abgetan war. Dabei darf man auch den zähen Konservativismus der Bühnentradition nicht außer acht lassen. Der ganze Opernbetrieb war nach der italienischen Schablone eingerichtet, die Sänger waren italienisch geschult und wollten ihre Künste zeigen. Sie fürchteten im neuen, mehr die dramatische Handlung als die Gesangsvirtuosität betonenden Opernstil nicht mehr voll zur Geltung zu kommen und dadurch an ihrem Ruhme und ihren Erfolgen Einbuße zu erleiden. Sie griffen also mit Freuden nach den Weisen Rossinis, die ihnen neue Triumphe verbürgten. Dazu kam noch die allgemeine Stimmung der Restaurationszeit, die überall mit Vorliebe das Alte, Reaktionäre hervorsuchte. Man wollte nicht mehr kühn vorwärts stürmen, nicht mehr denken, kämpfen, sondern vergessen, sich in sanften Schlaf einwiegen lassen. Und wodurch konnte das leichter und angenehmer geschehen als durch das süße Geträller der italienischen Primadonnen? Die Menge verlangte nicht nach erhabenen Gedanken in der Kunst, sondern nach Unterhaltung, Zerstreuung. Aber alle diese äußeren Umstände würden noch nicht genügt haben, der italienischen Melodie wenigstens auf einige Zeit wieder die unbedingte Herrschaft in der Oper zu verschaffen, wenn nicht in Rossini ein Komponist aufgetreten wäre, der an schöner und leicht dahinfließender Melodik alle seine Mitstrebenden und Zeitgenossen übertraf und, was die rein melodische Erfindungsgabe betrifft, in der ganzen Musikgeschichte nur wenige Rivalen zu scheuen hat. Unter den deutschen Meistern kann ihm in dieser Beziehung nur Mozart an die Seite gestellt werden, nur bei ihm quellen die Melodien ebenso ungezwungen und unerschöpflich und ebenso schön wie bei Rossini, wenn wir hier den Begriff im Sinne einer harmonischen, weichen und schöngeschwungenen Linienführung anwenden. Die schöne Linie ist der Hauptvorzug der Rossinischen Melodie, hinter ihr tritt die Charakteristik, wie wir sie in den Melodien der großen deutschen Komponisten (Bach, Beethoven, Wagner) bewundern und schätzen, zurück. Darin liegt der tiefgehende Unterschied zwischen der Melodik Rossinis und derjenigen der Klassiker. Selbst von Mozart, mit dem sich Rossini noch am ehesten vergleichen läßt und dem er eifrig nachstrebte, trennt ihn eine tiefe Kluft;

denn Mozart wußte in seinen Melodien überall die Schönheit mit der Charakteristik zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Durch ihre natürliche Anmut eroberten die Melodien Rossinis die Welt. Aber gerade durch die einseitige Betonung der schönen Melodie und durch die leichte, ja zuweilen sogar leichtfertige, sich in den Grenzen der einfachsten Homophonie bewegende Schreibweise mußte Rossinis Musik einen unheilvollen, verweichlichenden Einfluß auf die Hörer ausüben. Kaum war das Publikum daran gewöhnt worden, in der Oper etwas mehr als eine müßige Unterhaltung zu sehen, kaum war der Sinn für charakteristische und individualisierende Kunst auf dem Gebiete des musikalischen Dramas geweckt worden, als alle diese Errungenschaften in dem wollüstig lauwarmen Bade der Rossinischen Melodik wieder unterzugehen drohten. Der Taumel ergriff alle, auch die Besten konnten sich dem Zauber nicht entziehen. Mußte doch selbst Beethoven im Jahre 1824 in der Wiederholung seiner berühmten Akademie, in der Stücke aus der Missa solemnis und die neunte Symphonie zur Aufführung kamen, eine Arie von Rossini einschalten! Die verständige Kritik war machtlos gegen die allgemeine Begeisterung. Unter den überschwenglichen Lobeshymnen, die überall auf den italienischen Meister, den „Liebling Europas" oder gar des „Weltalls" angestimmt wurden, stehen kühl sachliche Äußerungen, wie die verständige Kritik Spohrs in der Leipziger Musikzeitung aus dem Jahre 1817, ganz vereinzelt da. Spohr schreibt: „Rossini hat, wie nicht zu leugnen ist, viel Genie, und bei einem ernsten Studium, welches die neueren Italiener aber ganz vernachlässigen, hätte ein sehr ausgezeichneter Komponist aus ihm werden müssen. Seine Opern haben viel Frisches und Lebendiges: doch fehlt es ihnen, wie allen übrigen neuen italienischen Opern, die ich bis jetzt hörte, an einem reinen, unvermischten Stil, an einer Charakteristik der Personen und an Korrektheit der Harmonien. Man könnte die Musik seiner komischen Opern mit der seiner ernsten verwechseln, ohne daß es sehr auffallen würde, so wie es ihm wirklich begegnet ist, daß er den ersten Akt seiner Oper bereits fertig hatte, als diese von der Zensur verworfen wurde und er nun dieselbe Musik einer anderen anpassen mußte. Denn man hörte es seiner Musik, ohne die Situation zu kennen, wohl schwerlich an, ob von fröhlichen oder von traurigen Dingen die Rede ist; ebensowenig, ob ein König oder Bauer, der Herr oder der Diener singt." Ebenso wandte sich Spohr gegen den „blumigen", d. h. verzierten Gesang: „Dieser vielgepriesene und von anderen schon unglücklicherweise nachgezeichnete blumige Gesang besteht darin, daß er den ehemals gebräuchlichen einfachen Gesang auf eine höchst tolle und der menschlichen Stimme völlig unnatürliche Weise verziert, so daß man in einer langen Oper oft nicht drei große getragene Töne hört. Solche Stellen können wohl, wenn sie gut gesungen werden, einen angenehmen Ohrenkitzel erregen; das Gefühl werden sie aber nie ansprechen, und man wird sich des Un-

willens nicht erwehren können, die Stimme durch Nachahmung der Instrumente herabgewürdigt zu sehen, während sie diesen in einfachem, gefühlvollem Vortrag als Muster dienen sollte." In diesen Worten sind die Eigentümlichkeiten Rossinis und das Rückschrittliche, Verweichlichende in seiner Kunst in den Grundzügen richtig gezeichnet. Aber solche Stimmen verhallten ungehört. Die Tollheit nahm zu. Selbst Weber, der noch 1821 in einer Kapuzinerpredigt über den Rossinikultus gespottet hatte, konnte sich ein paar Jahr später, als Rossini in Wien weilte, dem Zauber des italienischen Hexenmeisters nicht ganz entziehen. Sogar in die Kirchen — besonders in die italienischen — drangen die Rossinischen Opernarien ein, und alle Verbote der Bischöfe halfen nichts gegen diesen Unfug, da die Kirchenvorstände erklärten, daß dadurch der Besuch der Gotteshäuser zunehme. Die Woge war also weder zurückzuhalten noch einzudämmen; man mußte sie vorüberfluten lassen. Und als sie sich wieder verlaufen hatte, da blieb, gleichsam als Rückstand, neben der aufblühenden deutschen und der internationalen Pariser Oper auch die italienische Virtuosenoper immer noch in einem gewissen Ansehen. Das Erbe Rossinis traten Bellini und Donizetti an, die zwar die Welt nicht mehr so unumschränkt beherrschten wie seinerzeit der Schwan von Pesaro, deren Opern sich aber ebenfalls auch auf den ausländischen Bühnen einbürgerten. Sogar der junge Verdi, der später allerdings andere Bahnen einschlug und der Reformator der modernen italienischen Oper werden sollte, wurde noch von dieser Bewegung getragen, deren Ausgangspunkt der Rossinismus war.

Gioacchino Antonio Rossini wurde am 29. Februar 1792 zu Pesaro in der Provinz Urbino geboren. Sein Vater war ursprünglich ein kleiner Beamter gewesen; er wurde aber in politische Händel verwickelt und kam in Haft. Während dieser Zeit ging die Mutter, die eine der schönsten Frauen der Romagna gewesen sein soll, als Sängerin an das Stadttheater zu Bologna. Dahin folgte ihr später auch ihr Mann, der im Orchester eine Stelle als Hornist fand. So wuchs der junge Rossini von Kindheit an in musikalischer und theatralischer Umgebung auf. Als die Mutter genötigt wurde, bald hier, bald dort an kleinen Bühnen aufzutreten, wurde der kleine Gioacchino der Obhut eines Garkochs anvertraut. Eindrücke, die er im Hause dieses Pflegevaters empfing, scheinen auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein; denn der berühmte Komponist des Barbier und Wilhelm Tell zeigte in seinen späteren Lebensjahren nicht nur eine große Vorliebe, sondern auch ein ganz außergewöhnliches Verständnis für die edle Kochkunst. Übrigens scheint der junge Rossini anfänglich wenig Lust zum Lernen gezeigt und in den Schulfächern nur geringe Fortschritte gemacht zu haben, so daß man eine Zeitlang an seiner Begabung verzweifelte und ihn zu einem Grobschmied in die Lehre tat. Das war nun wohl auch nicht das richtige; aber die ihm verhaßte Arbeit am Blasebalg brachte den störrischen Jungen so weit zur Vernunft, daß er sich der Musik fortan mit größerem Fleiße zu widmen beschloß. Angelo Tesei in Bologna bildete seine schöne Stimme aus und erteilte ihm zugleich Klavierunterricht. Gioacchino sang denn auch bald in den Kirchen und trat sogar auf der Bühne (in Paers Camilla) in einer Kinderrolle auf. Im Jahre 1806 durchzog er die Romagna mit einer kleinen Operntruppe, in der er die Stelle eines Maëstro al cembalo ausfüllte. Im folgenden Jahre trat er in das Liceo filarmonico zu Bologna ein, wo er vom Pater Mattei im Kontrapunkt unterrichtet wurde. Der junge

Rossini konnte indessen den kontrapunktischen Studien keinen Geschmack abgewinnen, auch stieß ihn die pedantische Lehrweise des gelehrten Paters ab. Er machte daher nur geringe Fortschritte im strengen Satz und verließ die Lehre schon nach Absolvierung des einfachen Kontrapunktes. Merkwürdigerweise zeigte er trotz dieser Abneigung gegen die polyphone Satzweise doch eine so große Vorliebe für die deutschen Meister und besonders für Mozart, daß ihn sein Lehrer und seine Mitschüler scherzweise il tedeschino (den kleinen Deutschen) nannten. Seine ersten Kompositionen entstanden: eine Kantate für eine Schulfeierlichkeit (Pianta d'Armonia per la morte d'Orfeo), Streichquartette und eine in Ravenna mit Beifall aufgeführte Messe. Auch übernahm er die Leitung eines Dilettantenvereins, der Academia dei Concordi, mit welchem er Werke von Haydn und Mozart zur Aufführung brachte. Seine erste Oper, eine einaktige farza, La cambiale di matrimonio, schrieb er im Jahre 1810 für das San Mosè-Theater in Venedig. Sie machte kein großes Aufsehen, scheint aber doch gefallen zu haben; denn der jugendliche Maëstro erhielt weitere Aufträge. Im nächsten Jahre schrieb er L'equivoco stravagante für Bologna und Demetrio e Polibio für Rom. Im Jahre 1812 folgten L'inganno felice, Ciro in Babilonia, La Scala di seta und La pietra del paragone. Letztere Oper wurde an der Scala in Mailand aufgeführt und brachte ihm das erste größere Honorar im Betrage von 600 Franken. Zudem wirkte ihm der Vizekönig von Italien, der der Vorstellung beiwohnte, die Befreiung vom Militärdienste aus. Darauf folgten wieder zwei Farcen L'occasione fa il ladro und Il figlio per azzardo für das San Mosè-Theater in Venedig. Schon mit diesen Erstlingsopern hatte sich Rossinis Ruhm auszubreiten begonnen, besonders gefielen seine leichten, graziösen und prickelnden Melodien, die sich dem Ohre so sehr einschmeichelten. Den entscheidenden Sieg aber sollte er durch seinen im Karneval 1813 am Fenicetheater in Venedig aufgeführten Tankred erringen, dessen Textbuch von J. A. Rossi nach Voltaires gleichnamiger Tragödie bearbeitet worden war. Der Melodienreichtum dieser Oper versetzte die Welt in Entzücken. Die Arie: „Di tanti palpiti" und das „Mi rivedrai, ti rivedro" erklang auf allen Gassen. Selbst die Ankunft des Kaisers Napoleon konnte die Aufmerksamkeit der Venezianer kaum von Rossini und seinem Tankred ablenken. Den gleichen Erfolg hatte die im Sommer desselben Jahres am San Benedetto-Theater in Venedig aufgeführte komische Oper: Die Italienerin in Algier. Die Italienerin, die an übermütiger Laune und an prickelnder Melodik dem Barbier kaum nachsteht, war die erste Oper Rossinis, die auf einer deutschen Bühne



Rossinis Geburtshaus in Pesaro.

erschien. Sie wurde 1816 in München aufgeführt und erntete auch hier wie in anderen deutschen Städten großen Beifall. Erst durch den „Barbier“ kam sie allmählich in Vergessenheit. Die beiden nächsten (1814) für Mailand geschriebenen Opern: Aureliano in Palmira und Il Turco in Italia fanden weniger Anklang. — Wichtig für Rossinis ferneres Schaffen wurde seine Verbindung mit dem Impresario Domenico Barbaja. Dieser schlaue und durchtriebene Geschäftsmann stammte aus Mailand, wo er Kellner in einem Kaffeehause gewesen war. Durch Hazardspiel, Bankhalten und allerhand Spekulationen war er zu großem Reichtum gelangt. Er wußte sich beim König Ferdinand von Neapel durch den Wiederaufbau des durch einen Brand zerstörten San Carlo-Theaters in Gunst zu setzen und großen Einfluß zu erlangen. Er pachtete die beiden Theater di San Carlo und del Fondo und zugleich die öffentliche Spielbank. Dieser findige Mann, der die leichte Produktivität Rossinis und die Zugkraft seiner Opern richtig abzuschätzen vermochte, wußte den Meister durch einen Vertrag an sich zu fesseln. Rossini übernahm gegen einen Monatsgehalt von 800 Franken und einen Anteil an den Einkünften der Spielbank die Leitung beider Bühnen. Er verpflichtete sich, für jede dieser Bühnen jährlich eine neue Oper zu schreiben, deren Libretti der Impresario auswählte, und alle an den beiden Theatern zur Aufführung kommenden Opern musikalisch einzurichten, d. h. den Verhältnissen der Bühnen, den Gesangskräften usw. anzupassen. Diese Verhältnisse waren nicht immer glänzend; denn der Herr Impresario verstand sich beinahe so gut aufs Sparen wie gewisse moderne Theaterdirektoren. Besonders mit dem Orchester scheint es oft recht schlimm bestellt gewesen zu sein. Trotz vieler Ärgerlichkeiten, die dem Dirigenten aus diesen Verhältnissen erwuchsen, hielt Rossini doch bis zum Jahre 1822 in seiner Stellung aus. Er hatte anfänglich in Neapel hart um die Anerkennung zu kämpfen; das Publikum begegnete ihm kühl, und die einheimischen Komponisten suchten gegen ihn zu intrigieren, soviel sie konnten. Zingarelli, der damals Direktor der kgl. Musikschule war, soll seinen Schülern verboten haben, Rossinische Partituren zu lesen, und ebensowenig war ihm der Hofkapellmeister Paesiello gewogen. Erst der große Erfolg seiner Oper Elisabetta, mit der im Herbst 1815 die Saison am San Carlo-Theater eröffnet wurde, brachte die Gegner zum Schweigen. Die Primadonna, die darin die Rolle der Königin Elisabeth gesungen hatte, die schöne Spanierin Isabella Colbrand, wurde später Rossinis Gattin. Viele seiner Primadonnenrollen sind dieser Sängerin auf den Leib geschrieben. Neben seiner aus dem Vertrage mit Barbaja erwachsenden Tätigkeit behielt der leicht produzierende Maestro noch Zeit, für andere Bühnen zu arbeiten. So schrieb er im Karneval 1816 zwei Opern für Rom, Torvaldo e Dorliska, die am Theater della Valle aufgeführt wurde und nicht sonderlich gefiel, und für das Argentina-Theater sein Meisterwerk, den B a r b i e r v o n S e v i l l a. Der Barbier war, wie wir wissen, bereits von Paesiello komponiert worden und gehörte zu den beliebtesten Opern der damaligen Zeit. Es erschien demnach als ein Wagnis, durch eine neue Komposition dieses Textes mit dem älteren berühmten Meister in offenen Wettstreit zu treten. Rossini übernahm die Komposition dieses Textes auch nur sehr ungern und schrieb sogar einen Entschuldigungsbrief an Paesiello. Zurücktreten aber konnte er nicht, da er sich kontraktlich gebunden hatte, jedes alte oder neue Libretto, das ihm vom Impresario, einem Signor Duca Sforza Cesarini, geliefert werde, zu komponieren. Das Werk wurde in dreizehn Tagen geschrieben und bei der ersten Aufführung am 20. Februar 1816 — gründlich ausgepfiffen. Außer dem Neide der Gegner hatten verschiedene ärgerliche Zufälligkeiten den Mißerfolg herbeiführen helfen. Schon Rossinis brauner Frack hatte die Spottlust des Publikums erregt. Als dann gleich in der ersten Szene dem Sänger des Almaviva beim Ständchen die Saiten der Guitarre sprangen, und als der Darsteller des Basilio vor der Verleumdungsarie stolperte und der ganzen Länge nach hinfiel, schließlich gar noch eine Katze im ersten Finale unberufenerweise mitspielte, da war dem Unheil nicht mehr Einhalt zu tun. Das Publikum lachte, pfiff und zischte; das Fiasko war vollständig. Aber schon bei der zweiten Vorstellung wandte sich



Gioacchino Antonio Rossini.
Nach einem gleichzeitigen Stiche.

das Blatt, und die Oper erfocht einen glänzenden Sieg. Rossini war mit einem Schlage der berühmteste Komponist Italiens. Der Barbier verdrängte die ältere Oper Paesiellos völlig, eroberte alle Bühnen und hat noch heute nichts von seiner Frische verloren. Er ist das vollkommenste Werk seiner Gattung, der modernen italienischen Opera buffa, und bildet so gewissermaßen das Gegenstück zu Mozarts „Figaro", der die vollkommenste Schöpfung der klassischen Lustspieloper darstellt. — Im selben Jahre schuf Rossini für das Theater del Fondo in Neapel seine beste tragische Oper, den Othello, der seinerzeit auch in Deutschland viel gespielt wurde. Als historisches Kuriosum sei berichtet, daß man in Italien nach der ersten Aufführung des Othello den tragischen Schluß abändern

mußte, weil das Publikum nur in heiterer Stimmung aus der Oper entlassen sein wollte. Schon will Othello zum Morde schreiten, da beteuert Desdemona ihre Unschuld. Sofort ist der Mohr von seiner Eifersucht kuriert, und nun folgt eine ebenso rasche als unnatürliche Versöhnung der beiden mit dem obligaten fröhlichen Schlußduett! Man muß sich solche Möglichkeiten recht klar vergegenwärtigen, um zu verstehen, wie mächtig gerade in der Oper die Tradition selbst gegen Sinn und Verstand und alle Logik wirkt, und wie schwer noch ein Richard Wagner zu kämpfen hatte, um mit solchen sinnlos gewordenen Traditionen zu brechen. — Das Jahr 1817 brachte die Cenerentola (Aschenbrödel) und La gazza ladra (Die diebische Elster), die sich beide durch hübsche Melodik auszeichnen und ebenfalls über alle Bühnen gingen. Sie werden heute in Deutschland kaum noch aufgeführt, doch leben einzelne Melodien daraus — besonders die hübsche Ouvertüre zur Diebischen Elster — in Volkskonzerten und in den zahlreichen Klavierschulen und Übungsbüchern zu Unterrichtszwecken, jenen letzten Zufluchtsstätten vergessener Opernmelodien, fort. Unter den zahlreichen Opern der nächsten Jahre: Armida (1817); Adelaide di Borgogna (1818); Il califfo di Bagdad (1818); Mosè in Egitto (1818); Ricciardo e Zoraide (1818); Ermione (1819); Eduardo e Christina (1819); La donna del lago (1819); Bianca e Faliero (1820); Maometto II (1820); Matilda di Ciabrano (1821); Zelmira (1822); Semiramide (1823) ragt besonders die biblische Oper Moses in Ägypten hervor, die in Neapel einen riesigen Erfolg hatte. Besonderen Beifall fand die berühmte Preghiera, das Gebet der Juden vor dem Durchgang durchs Rote Meer, die der Meister in zehn Minuten komponiert haben soll. Durch die Revolution wurde in Neapel die Spielbank aufgehoben, aus der Barbajas Haupteinnahmen flossen. Der Impresario wollte daher sein Glück anderswo versuchen und pachtete das Kärntnertortheater in Wien. Im Frühjahr 1822 kam Rossini in Wien an und rief mit seinen Melodien bei dem leichtlebigen „Phäakenvolke" den größten Jubel hervor. Wie wir bereits berichtet haben, nahm der Rossinitaumel damals in der österreichischen Kaiserstadt so sehr überhand, daß die großen Wiener Tonmeister ganz in Vergessenheit gerieten und Beethoven sich grollend zurückzog. Ob Rossini persönlich mit Beethoven zusammengetroffen ist, darüber gehen die Meinungen auseinander. Schindler behauptet, Beethoven habe Rossini nicht empfangen wollen, während Azevedo, der französische Biograph Rossinis, berichtet, daß der Besuch des italienischen Meisters bei dem deutschen Tonheros stattgefunden habe. In gleichem Sinne äußern sich auch Richard Wagner und Hanslick, dem Rossini im Jahre 1864 seinen Besuch bei Beethoven selbst erzählte. Daß Beethoven gelegentlich abfällig und scharf über Rossini urteilte, ist verständlich, besonders wenn man die Verbitterung des Meisters und die überschwengliche Vergötterung des Italieners durch die Wiener in Betracht zieht. Andrerseits aber hat er seinem reichen melodischen Talente volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Daß Rossini Beethoven hoch verehrte und besonders ein begeisterter Bewunderer seiner Symphonien war, steht fest. Von Wien wandte sich Rossini nach Verona und von da nach Venedig, wo seine neue ernste Oper Semiramis nur einen geringen Erfolg hatte. Die laue Aufnahme seiner Musik bei den eigenen Landsleuten bestimmte den verwöhnten Maëstro, einem Rufe nach London zu folgen. Im Herbst 1823 begab er sich über Paris, wo er von seinen Verehrern enthusiastisch gefeiert wurde, nach der englischen Hauptstadt. Auch hier wurde er mit Ehren überhäuft und konnte reichen Gewinn einheimsen. Er soll nach halbjährigem Aufenthalt an 200000 Franken aus England zurückgebracht haben. Durch Vermittlung der Fürstin Polignac war ihm inzwischen die Direktion der Italienischen Oper in Paris mit einem Jahresgehalt von 20000 Franken angeboten worden. Im Sommer 1824 reiste er nach Paris, wo er sich nun dauernd niederließ. Die Pariser Komponisten kamen ihm freundlich entgegen, nur Paër, der ihn als seinen besonderen Rivalen betrachtete, versuchte gegen ihn zu intrigieren, hatte aber wenig Erfolg damit. Rossinis Direktionstätigkeit war freilich von kurzer Dauer, sie währte nur zwei Jahre, und war für das Institut eher verderblich

als nützlich, da er kein organisatorisches Talent besaß und sich in seiner trägen Sorglosigkeit um die Geschäfte wenig kümmerte. Er wurde auf Betreiben des Vicomte de Laroche Faucould genötigt, von der Leitung der Oper zurückzutreten, behielt aber als premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France eine Sinekure, über die er selbst gelegentlich scherzte, einen Gehalt, der ihm erst durch die Revolution zu einer jährlichen Pension von 6000 Franken geschmälert wurde. Die erste neue Oper, die er in Paris schrieb, war ein Gelegenheitswerk zur Krönung Karls X.: Il viaggio di Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro, ein Mischmasch, aus allen möglichen Nationalmelodien und Stücken eigener Opern zusammengesetzt. Doch begann nun Paris auch auf Rossini seinen Einfluß geltend zu machen. Die Traditionen Glucks, die hier immer noch lebendig waren, wirkten zwar nicht so stark auf ihn, wie auf Cherubini oder Spontini, aber sie lenkten doch die Aufmerksamkeit des Meisters, der bis dahin im leichten und graziösen Tönespiel sein Genüge gefunden hatte, fortan stärker auf die Bedeutung des dramatischen Ausdruckes hin. Die erste Frucht dieser neuen Erkenntnis war eine Neubearbeitung der Oper Maometto im Sinne des französischen Geschmacks, die nun im Jahre 1826 unter dem neuen Titel Le siège de Corinthe an der Großen Oper mit so durchschlagendem Erfolge in Szene ging, daß der Widerstand Paërs gegen Rossinis Musik dadurch für immer gebrochen wurde. Im nächsten Jahre folgte eine ähnliche Neubearbeitung des Moses, die seinen Ruhm in Frankreich noch fester begründete. Nach einer gut aufgenommenen komischen Oper Le comte Ory (1828), die teilweise aus Stücken seiner älteren Opern zusammengesetzt war, erschien im Jahre 1829 sein zweites Meisterwerk, der Wilhelm Tell, in welchem er sich, soweit es ihm möglich war, auf den Boden der französischen großen Oper stellte. Rossini ist in seinem Tell über sich selbst hinausgegangen. Vor allem ist der orchestrale Teil reicher und sorgfältiger ausgearbeitet als in seinen früheren Opern. Die Ouvertüre ist in ihrer Art ein Meisterwerk. Sie hat die Form einer dreiteiligen italienischen Sinfonie mit vorangehender (aus der französischen Ouvertüre stammender) langsamen Einleitung. Ihre einzelnen Sätze bilden gleichsam ein Programm im Sinne der älteren Pièces charactéristiques (Einleitung: Schwüle vor dem Gewitter; erster Satz: Gewitter und Föhn auf dem Vierwaldstättersee, natürlich noch ganz stilisiert; zweiter Satz: Kuhreigen; dritter Satz: Erstürmung der Zwingburgen, Siegessinfonie), das mit dem Inhalt der Oper in engem Zusammenhange steht, ohne daß Motive aus der Oper selbst darin verwandt werden. Die Tell-Ouvertüre ist eine Art selbständige symphonische Dichtung und wird mit Recht heute noch zu den schönsten Konzertouvertüren gerechnet. Sie steht an Popularität den großen Ouvertüren Mozarts, Webers und Wagners nicht nach und scheint die Oper selbst an Lebenskraft überdauern zu wollen. Die Musik der Oper hat ein starkes Lokalkolorit; die melodischen Grundmotive sind (stark italienisch stilisierte) Schweizer Alpenmelodien (Jodler). Die eigentliche Charakteristik der handelnden Personen ist zwar immer noch etwas verschwommen; der Arnold von Melchthal ist z. B. mehr ein Operntenor als ein Schweizer Bauer, die Mathilde eine fade Opernprimadonna; dennoch haben aber einzelne Szenen, wie die Apfelschußszene und der Rütlischwur, wirklich dramatisches Leben, wie wir es sonst in der italienischen Virtuosenoper vergeblich suchen. An der verfehlten und verschwommenen Charakteristik der Personen trägt übrigens das schwache Textbuch, das Schillers Drama unbarmherzig auf das Prokrustesbett der Opernschablone streckte, einen großen Teil der Schuld. Trotz all seiner Mängel bleibt aber Rossinis Tell ein schönes und geniales Werk. Für die Geschichte der Oper wurde er dadurch bedeutsam, daß er mit der kurz vorher erschienenen „Stummen" von Auber und dem zwei Jahre nach ihm geschaffenen „Robert" von Meyerbeer die Ära der neueren französischen großen Oper einleitete, von der wir später zu sprechen haben werden.

Merkwürdigerweise schloß der erst siebenunddreißigjährige, in bester Schaffenskraft und auf dem Gipfel seines Ruhmes stehende Rossini mit dem Tell seine Tätigkeit als Opernkomponist endgültig ab und ließ sich später durch kein noch so verlockendes Anerbieten dazu

bewegen, eine neue Oper zu schreiben. Er schuf außer kleinen Gelegenheitskompositionen nur noch sein bekanntes, 1832 geschriebenes, aber erst 1841 in veränderter Fassung veröffentlichtes Stabat mater, das bei seinem Bekanntwerden in den vierziger Jahren einen ungeheuren Erfolg hatte, aber jeden kirchlichen Geistes bar und im frivolsten Opernton gehalten ist, endlich kurz vor seinem Tode noch eine bedeutend ernsthafter gearbeitete und edler gehaltene Missa solemnis, die, wenn sie auch den Vergleich mit den älteren italienischen Meisterwerken der Kirchenmusik nicht aushält, doch einige wahrhaft schöne Stellen aufzuweisen hat. — Nach dem Triumph des „Wilhelm Tell" zog sich Rossini nach Italien, zuerst nach Mailand, dann auf ein Landgut bei Bologna, zurück, wo er sich mit der Erfindung wohlschmeckender Pasteten und mit Fischzucht beschäftigte und in der Hauptsache das müßige Leben eines Feinschmeckers und Genußmenschen führte. Von seiner ersten Gattin trennte er sich und heiratete (1847) in Bologna eine sehr reiche Dame, Olympia Pelissier, mit der er in glücklicher Ehe lebte. Im Jahre 1848 vertrieb ihn die Revolution aus Bologna nach Florenz, und 1853 kehrte er wieder nach Paris zurück, wo er am 13. November 1868 starb. Über seine persönliche Liebenswürdigkeit, seinen Witz, sein Feinschmeckertum und seine zahlreichen Absonderlichkeiten — er fuhr z. B. niemals mit der Eisenbahn, sondern immer nach alter Weise mit Postpferden — erzählt man sich zahlreiche Anekdoten.

Nicht eigentlich als Nachfolger oder gar als Nachahmer Rossinis, aber gleichsam unter dem Schutze seiner Erfolge — denn Rossini hatte das Italienertum in der Oper wieder zu Ehren gebracht — gelangte Bellini als Opernkomponist zu internationaler Bedeutung.

Vincenzo Bellini wurde am 1. November 1801 zu Catania in Sizilien geboren. Er besuchte das Konservatorium zu Neapel, wo Zingarelli sein Lehrer war, schrieb, wie üblich, zuerst einige Kirchensachen, wandte sich dann aber frühzeitig der Opernkomposition zu. Sein Erstlingswerk Adelson e Salvini wurde 1825 von den Schülern des Konservatoriums aufgeführt. Erfolg hatte er aber erst mit seiner schon im nächsten Jahre am San Carlo-Theater aufgeführten Oper Bianca e Fernando. Nun folgte eine Reihe von Opern, die mit steigendem Beifall aufgenommen wurden: Il pirata an der Skala in Mailand (1827), La straniera (Die Fremde, 1828), I Montecchi ed i Capuleti, in Venedig (1830), La Sonnambula (Die Nachtwandlerin, 1831) in Mailand, im selben Jahre auch noch sein bedeutendstes Werk Norma. Kühler aufgenommen wurde in Venedig (1832) Beatrice di Tenda; einen völligen Mißerfolg hatte er nur in Parma mit seiner Zaira (1829) zu verzeichnen. Im Jahre 1833 wandte er sich nach Paris. Hier brachte er 1835 im Théâtre italien seine letzte Oper Die Puritaner, wiederum mit großem Erfolge, zur Aufführung; aber schon im Herbst desselben Jahres wurde er mitten im besten Schaffen von einer nur wenige Tage dauernden Krankheit dahingerafft. Er starb am 24. September 1835 in Puteaux bei Paris.

Bellinis früher Tod hatte allgemeines Bedauern hervorgerufen; denn man hatte große Hoffnungen auf seine weitere künstlerische Entwicklung gesetzt. Bellini war ein starkes melodisches Talent gewesen, ein echter Erbe der neapolitanischen Traditionen. Seine Erfindungsgabe war weniger reich als diejenige Rossinis, dagegen wohnte seinen Weisen eine gewisse schlichte, fast volkstümliche Einfachheit inne, die sie über das gewöhnliche italienische Operngeträller erhob. Bellinis Melodik ist wahr empfunden, aber für unsern nordischen Geschmack mitunter etwas zu weichlich. In seinem Schaffen läßt sich eine Entwicklung vom alten italienischen Arienstil in der Richtung einer moderneren, dramatischeren Gestaltung der Oper

beobachten, zu der seine letzten Werke, Norma und Die Puritaner, bereits schöne Ansätze zeigen. Bellinis Musik („Romeo und Julia“ mit der Schröder-Devrient) hat übrigens, besonders ihrer natürlichen sinnlichen Melodik wegen, seinerzeit großen Eindruck auf den jungen Wagner gemacht, wie aus einem im Jahre 1834 in der Zeitung für die elegante Welt abgedruckten Aufsatze über Die deutsche Oper hervorgeht. Die Opern Bellinis wurden erst in den letzten Jahrzehnten von den Bühnen verdrängt. Erhalten



Vincenzo Bellini.
Nach einer Lithographie von G. Decker.

hat sich nur die Norma dank ihrer nicht nur musikalisch, sondern auch dramatisch wirkungsvollen Titelrolle.

Viel eher als Bellini kann man Donizetti als einen direkten und bewußten Nachahmer Rossinis bezeichnen.

Gaetano Donizetti, der am 29. November 1797 zu Bergamo geboren wurde und am 8. April 1848 dort starb, gehört zu den fruchtbarsten Opernkomponisten. Er arbeitete äußerst flüchtig, obschon er durch Simon Mayr in Bergamo und später durch den Pater Mattei in Bologna eine gediegene musikalische Bildung erhalten hatte. Im Jahre 1818 wurde seine Erstlingsoper Enrico, conte di Borgogna in Venedig mit gutem Erfolge aufgeführt. Seitdem schrieb er jährlich drei bis vier (im ganzen ungefähr 70) Opern

für die verschiedensten Städte und Bühnen, wobei er notgedrungen von Stadt zu Stadt ziehen und so das Wanderleben der alten italienischen Opernkomponisten führen mußte. Doch hatte er in den dreißiger Jahren sein festes Standquartier in Neapel, wo er auch eine Professur für Kontrapunkt am königlichen Konservatorium bekleidete. Später (1839) wandte er sich nach Paris und wirkte vorübergehend (1842) auch in Wien, wo er den Titel eines kaiserlichen Hofkapellmeisters erhielt. Im Jahre 1844 befiel ihn infolge der geistigen



Gaetano Donizetti.

Nach der Lithographie von Kriehuber.

Überanstrengung eine Nervenkrankheit, die ihn für den Rest seiner Lebenszeit arbeitsunfähig machte. Auch durch die Rückkehr in seine Vaterstadt (1847) wurde der Zustand geistiger Lähmung nicht gebessert; er starb schon nach wenigen Monaten. — Da Rossini keine Opern mehr schrieb, so war Bellini Donizettis stärkster Rivale. Einige seiner Opern entstanden in direktem Wettstreit mit Bellini, so seine Anna Bolena, die er in Mailand (1830) dessen „Nachtwandlerin" gegenüberstellte. Mit seinem besten Werke, der Lucia von Lammermoor (Neapel 1835) wollte er die Niederlage vergessen machen, die sein Marino Falieri im selben Jahre in Paris neben Bellinis Puritanern erlitten hatte. Nach Bellinis allzufrühem Tode war Donizetti Alleinherrscher auf dem Gebiete der ita-

lienischen Oper. Seine größten Erfolge waren außer der Lucia: Der Liebestrank, Mailand 1832; Lucrezia Borgia, Mailand 1833; ferner die für Paris und mit Annäherung an den französischen Stil eines Auber und Boieldieu geschriebenen Opern Die Regimentstochter und Die Favoritin, beide im Jahre 1840, die allerdings zuerst im Auslande Anerkennung fanden, bevor sie in Paris einschlugen, und schließlich die für Wien (1842) geschriebene Linda von Chamounix. Die Lieblingsmelodien aus diesen Opern leben noch in zahlreichen Potpourris, Bearbeitungen und Transskriptionen. Auf der Bühne haben sich nur Lucia von Lammermoor und die Regimentstochter gehalten, hauptsächlich deshalb, weil ihre Titelrolle bei gastierenden Virtuosinnen immer noch sehr beliebt ist, da sie ihnen erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kunststücke geben. In neuerer Zeit erscheint ab und zu der Liebestrank (in Mottlscher Neubearbeitung) sowie Don Pasquale, eine feine komische Oper (mit neuem Text von O. J. Bierbaum, in musikalischer Überarbeitung von W. Kleefeld), wieder auf den Bühnen.

Als erfolgreiche Komponisten italienischer Opern sind noch Giovanni Pacini und Saverio Mercadante zu nennen.

Giovanni Pacini wurde am 17. Februar 1796 zu Catania geboren, erhielt seine Ausbildung in Bologna (bei Marchesi) und in Venedig (bei Furlanetto) und schrieb im ganzen etwa 90 Opern, unter denen Saffo (Neapel 1840), Medea (Palermo 1843) und La regina di Cipro (Turin 1846) die bedeutendsten sind. Eine Zeitlang hatte er sich von der Bühne zurückgezogen und in Viareggio eine Musik- und Opernschule gegründet, die er später nach Lucca verlegte, und die zu gutem Ansehen gelangte. Auch als Kirchenkomponist und Verfasser musiktheoretischer Werke machte er sich einen Namen. Er starb am 6. Dezember 1867 in Pescia.

Saverio Mercadante (geb. 26. Juni 1797 zu Neapel, gest. 17. Dezember 1870 daselbst) war ein Schüler Zingarellis. Er wurde 1833 Kapellmeister am Dom zu Novara und 1840 Direktor des Konservatoriums in Neapel. Er schrieb an 60 Opern heiteren und ernsten Charakters, von denen Elisa e Claudio, L'apoteosi d'Ercole, Anacreonte und Didone in Italien besonders beliebt waren. Schon in Novara verlor er ein Auge und erblindete schließlich ganz, so daß er seine Partituren diktieren mußte. Außer seinen Opern schrieb er Kirchenmusik (Messen, Kantaten, Hymnen), Orchesterphantasien und sogenannte Omaggi (Trauersymphonien) zum Andenken an Rossini, Bellini, Donizetti und Pacini.

Der Ruhm dieser beiden Komponisten ist kaum über die Grenzen Italiens hinausgedrungen, jedenfalls haben ihre Werke nicht die internationale Bedeutung der Opern eines Rossini, Bellini oder Donizetti erreicht.

Drittes Kapitel

Die Romantiker

Es ist sehr schwer, mit kurzen und klaren Worten das Wesen jener eigentümlichen Geistesrichtung zu definieren, die sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bei allen Kulturnationen, am stärksten aber in Deutschland, bemerkbar machte, und die man gewöhnlich mit dem Namen Romantik zu bezeichnen pflegt. Wie die Gefühle und Stimmungen und die aus ihnen hervorgegangenen Kunstwerke, die wir als romantisch bezeichnen, alle etwas Unklares, Nebelhaftes, ja zuweilen sogar Widerspruchsvolles an sich haben, so sind auch die verschiedenen Erklärungen des Begriffes verworren und widersprechen sich manchmal vollständig, je nachdem sie die eine oder die andere Seite dieser Geschmacksrichtung, die als eine höchst komplizierte Erscheinung des geistigen Lebens aufgefaßt werden muß, stärker betonen. Wir können uns hier natürlich nicht mit einer eingehenderen Darstellung der romantischen Bewegung als solcher befassen, so interessant eine solche Untersuchung auch sein möchte, sondern müssen uns darauf beschränken, in Kürze nur die Punkte hervorzuheben, die für das Verständnis der Entwicklungsgeschichte der Musik wichtig sind.

Besonders merkwürdig erscheint die eigenartige Verquickung fortschrittlicher und rückschrittlicher Elemente in der romantischen Bewegung. Dieser scheinbare innere Widerspruch löst sich uns auf, wenn wir bedenken, daß jeder Fortschritt eine Reaktion gegen die vorangegangenen Zustände darstellt, die ihrerseits ursprünglich ebenfalls fortschrittlich waren. Ganz allgemein betrachtet ist die romantische Strömung ebenfalls ein Ausfluß jenes starken Individualismus, den wir als den am meisten hervorstechenden Charakterzug der modernen Kunstentwicklung kennen gelernt haben, und unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist sie entschieden fortschrittlich. Als individualistische Regung zeigt die Romantik die Tendenz, die geschlossenen Formen, die sich in der früheren Entwicklungsperiode herausgebildet haben, wieder aufzulösen, da diese Formen, nachdem sie einmal ausgebaut worden und zum Abschluß gekommen sind, zu verknöchern und dem freien individuellen Gedanken des Künstlers Fesseln anzulegen drohen. Der individuelle Gedanke sucht zuerst die überkommene Form zu dehnen und zu erweitern, er

wirkt also ursprünglich auch formell schöpferisch, aber nur solange, als einerseits die Individualität des Künstlers stark genug ist, die erweiterten Formen auch mit einem entsprechend bedeutenderen Inhalt zu füllen (Beethoven), und als andrerseits die Form selber noch flüssig ist und sich gleichsam als natürliche Schale um den Kern des Inhaltes legt. Sobald aber weniger mächtige und weniger phantasiebegabte Künstlerindividualitäten auftreten und die Form als solche erstarrt, dann kann der neue individuelle Gedanke in der alten Form keinen Raum mehr finden, er muß sie zersprengen, zerbröckeln, selbst wenn er sie nicht einmal in allen ihren Teilen mehr voll auszufüllen vermag. Hier hätten wir demnach gleich einen der Hauptzüge aller, auch der musikalischen Romantik, die Reaktion gegen die geschlossenen, klassischen Formen, die sich in extremen Fällen bis zur bewußten, gewollten, ja gesuchten Formlosigkeit steigert. Hand in Hand mit der Formlosigkeit geht die dämmerhafte Unklarheit in Stoff und Darstellung, die von Künstlern um so eifriger als poetisch aufgesucht und angestrebt wurde, als die klaren plastischen Formen mehr und mehr zu Erzeugnissen des bloß messenden und rechnenden Verstandes herabsanken. Das künstlerische Gefühl, das intuitive Moment im Kunstschaffen, das nicht mehr kräftig und zeugungsfähig genug war, den Stoff plastisch zu meistern und sich in geschlossenen Formen ein klares Symbol zu schaffen, flüchtete sich in dämmerhaft zerfließende Träume, um ganz nur Gefühl zu sein und möglichst wenig durch rein verstandesmäßige Elemente gestört zu werden. Auf dem Gebiete der künstlerisch behandelten Stoffe vollzog sich ein ähnlicher Umschwung. Die seit den Zeiten der Renaissance herrschende antike Götterwelt, die allmählich zu dürren Allegorien erstarrt war und in den Zeiten des Kaiserreichs noch das hohltheatralische, unwahre und posenhafte Römertum erzeugt hatte, mußte weichen. An die Stelle der klar gezeichneten olympischen Göttergestalten traten die weniger schönen, weniger scharf umrissenen, unklaren und unplastischen, aber dafür um so lebenskräftigeren, weil tatsächlich in einzelnen Bevölkerungsschichten noch lebendigen Ausgeburten des Volksaberglaubens. Der Helikon wurde durch den Blocksberg ersetzt; wo einst die Musen ihren Reigen schlangen, wo lachende Faune und rauhhaarige Satyrn die leichtfüßigen Nymphen verfolgten, da hauste nun der wilde Jäger, und kreischende Hexen fuhren auf Besenstielen und Ofengabeln durch die Luft zum großen Sabbat. Diese neuen Stoffe bedeuteten in gewisser Beziehung einen Rückfall in die Barbarei des Mittelalters, aber andrerseits doch wieder einen ungeheuren Fortschritt von der nichtssagenden, abgegriffenen Schablone zum lebendigen Volksempfinden. In den alten Opern hatten die schönsten und besteingeführten Orakel, alle sprechenden Götterbilder und unterirdischen Stimmen, trotz Posaunenklang und düsterfeierlichen Harmonien, längst niemanden mehr aufgeregt, aber der Wolfsschluchtspuk vermochte die Zuschauer wieder in ein angenehmes

Gruseln zu versetzen. Die Zeitereignisse förderten natürlich diese ganze Strömung mächtig, ja sie mußten sie geradezu hervorrufen. Die große Zeit der Revolution und der napoleonischen Kriege hatte die Völker gehörig durcheinander geschüttelt und mit vielen alten Ehrwürdigkeiten aufgeräumt. Besonders aber hatte sie an Stelle der Theaterwunder das lebendige Wunderbare gesetzt. Statt des blechernen Bühnendonners schreckte der sehr reale Donner der Geschütze die Menschen. Das Unerwartete, für unmöglich Gehaltene ereignete sich tagtäglich und ward Tatsache. Die wunderbarsten Abenteuer traten in das Bereich der Wirklichkeit. Die Weltgeschichte selber war romantisch. Nun aber war die große, aufgeregte Zeit vorbei. Alles rückte nach und nach wieder in das gewohnte Geleise. Hatte der Geist der Revolution und des Empire gewissermaßen einen internationalen Charakter gehabt, so trat die romantische Strömung jetzt gegen diesen Internationalismus als Reaktion auf, indem sie in den verschiedenen Ländern den nationalen Standpunkt wieder stärker betonte. Die Völker schlossen sich mehr gegeneinander ab. In dieser Beziehung hat die Romantik einen reaktionären Beigeschmack, sie erweist sich als das Kind der schwächlichen Restaurationszeit. Ebenso erscheint sie als eine Reaktion gegen die Aufklärung des vorangegangenen Jahrhunderts, sie wendet sich nicht nur dem Mittelalter, sondern auch speziell dem Christentum zu und zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für die katholische Mystik. Darin liegt aber andrerseits auch wieder ein fortschrittlicher Zug, sofern sich die Künstler in ihren romantischen Träumen gleichsam gegen die Nüchternheit und Öde der Restaurationszeit auflehnten. Das Große und Wunderbare war wieder aus der Welt der Tatsachen verschwunden, die Kleinlichkeit und die Erbärmlichkeit herrschten. So flüchtete man ins Land der Träume und suchte in der Vergangenheit des eigenen Volkes oder in der Märchenpracht des Morgenlandes nach den Abenteuern und Wundern, die der nüchterne Tag nicht mehr bot. Ein Ton der Sehnsucht nach einer Neugestaltung der Verhältnisse, nach einer besseren und schöneren Zeit klingt durch all diese Poetenträume. Am stärksten aber mußte diese Sehnsucht in dem zersplitterten und politisch völlig daniederliegenden Deutschland auftreten, und es ist daher kein Wunder, daß die Romantik auf deutschem Boden am üppigsten gedieh. Mit den romantischen Träumen von der alten Herrlichkeit verband sich in Deutschland die Sehnsucht nach Wiederaufrichtung des Reiches, nach einer neuen großen Zeit, die nicht nur den alten Glanz des Vaterlandes wiederherstellen, sondern auch geistige und politische Freiheit bringen sollte. In diesem Sinne kann sogar der stark katholische Zug der Romantik als eine Art Reaktion gegen den verknöcherten Protestantismus, als eine Art künstlerische Freiheitsehnsucht aufgefaßt werden. Da diese im Grunde genommen fortschrittliche und moderne Sehnsucht aber bei ihrem Suchen nach künstlerischen Symbolen sich immer tiefer in das katholische Mittelalter verirrte,

so entstand aus den reaktionären und fortschrittlichen Elementen jene eigenartige Zwielichtstimmung, der die Romantik teilweise ihren besonderen Reiz und ihre poetische Wirkung verdankt. Allerdings lag in dieser eigentümlichen Doppelnatur der Bewegung andrerseits auch wieder die Gefahr, daß weniger starke und selbständige Geister das Symbol für die Sache nehmen und in der Rückwärtsbewegung stecken bleiben konnten, was denn auch geschehen ist. Wie in der Romantik das Verstandeselement bewußt hinter dem Gefühlselement zurücktritt, so trägt auch die ganze Bewegung mehr einen malerischen als einen plastischen, mehr einen musikalischen als einen eigentlich poetischen Charakter. Der malerische und der musikalische Zug macht sich daher in allen romantischen Kunstwerken stark geltend. Zudem scheinen sich die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen stellenweise zu verwischen. Die Dichtkunst sucht mit malerischen und musikalischen Mitteln zu wirken. In der epischen Erzählung nehmen die malerischen Naturschilderungen überhand; das lyrische Gedicht wandelt sich mehr und mehr zum sangbaren und wirklich gesungenen Liede. Im Drama gewinnen Dekorationen und szenische Begleitungsmusik erhöhte Bedeutung, oft zum Nachteil des Worttextes und der Einheitlichkeit der Dichtung; das Wortdrama nähert sich der Oper (wie wir schon an Goethes Faust, besonders an dessen durchaus romantischem zweiten Teile beobachten können). Das alles mußte auf die Ausgestaltung der Musik von großem Einfluß sein, und so spiegelt sich denn auch der Zeitcharakter treulich in den Werken der musikalischen Romantiker wider. Die hauptsächlichsten Charakterzüge der musikalischen Romantik sind demnach folgende: die festen, klassischen (architektonischen) musikalischen Formen werden vielfach durchbrochen und aufgelöst (Formlosigkeit), ja es macht sich in einzelnen Fällen sogar Haß und Verachtung gegen diese Formen geltend, die nun als ungerechtfertigte Fesseln des Gedankens erscheinen. Dafür hält sich der Komponist mit Vorliebe an ein poetisches (oder malerisch schilderndes) Programm, das dem Musikstück an Stelle des früheren (architektonischen) formalen Gerüstes als Halt dienen soll. Der Gedankeninhalt, der in den übrigen Künsten in der romantischen Periode überall hinter dem Gefühlsinhalt zurücktritt, wird infolge der eigenartigen Vermengung der einzelnen Kunstgattungen und der Verwischung ihrer Grenzen durch die Romantik in der Musik, der eigentlichen Gefühlskunst, merkwürdigerweise gerade verstärkt und auf Kosten des Gefühlsmomentes in den Vordergrund gedrängt. Nur darf man dabei nicht vergessen, daß diese Gedanken in der romantischen Musik nicht eigentlich musikalischer, sondern vielmehr poetischer oder malerischer Natur sind. Dieser poetische und malerische Inhalt umfaßt natürlich das ganze Stoffgebiet der Romantik, Träume von vergangener Herrlichkeit, milde Mondnächte und tobende Gewitterstürme, Schilderungen ferner Märchenländer, das Grauen der Dämonen- und Geisterwelt und die Mystik

der christlichen Dome. Das alles aber jeweilen mit starker Betonung der volkstümlichen Elemente. Dem Studium der Volksweisen, nicht nur der eigenen, sondern auch der fremden Nationen, ward erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Man sammelte Volkslieder und ahmte auch fremde Volksmusik bewußt nach. Die ungarische und die Zigeunermusik tauchte auf (Schubert), oder das Kolorit der morgenländischen Musik wurde von einzelnen Komponisten (Weber, Spohr) nachgeahmt. Das Kolorit spielt überhaupt in der romantischen Musik eine viel größere Rolle als in der klassischen. Die Romantiker suchen ganz im Geiste ihrer Richtung intensiver durch eigenartige und neue Klangkombinationen zu wirken als durch melodische Zeichnung. Zu diesem Zwecke werden die von Beethoven übernommenen Ausdrucksmittel noch bedeutend erweitert und vermehrt. Die Instrumentationskunst bildet von nun an einen eigenen wichtigen Teil der Kompositionslehre und ist Gegenstand eifriger Studien (Berlioz). Sie erscheint manchem wichtiger als die Kunst des reinen Satzes. Dieser stark ausgeprägte Kolorismus ist neben der Durchbrechung der geschlossenen Formen ein zweiter hauptsächlicher Charakterzug der romantischen Musik. Die ganze Bewegung mit ihrer Vermengung der einzelnen Kunstgattungen mußte aber vor allem der Oper zu gute kommen, die an und für sich schon eine Kombination aus verschiedenen Künsten darstellt. Die Auflösung der geschlossenen Formen befreite Handlung und Dialog des musikalischen Dramas von den Fesseln der Arienform und ihren störenden Textwiederholungen, und die so außerordentlich gesteigerten instrumentalen Ausdrucksmittel gestatteten dem Komponisten, eine bisher unerhörte Pracht und Fülle musikalisch-dekorativer Schilderung zu entfalten. Natürlich wurden diese neuen Mittel nicht gleich überall sinngemäß und am rechten Orte angewandt, und so war die romantische Oper anfänglich mehr ein Gemenge neuer Effekte als ein organisches Kunstwerk, da Neues und Altes darin noch unvermittelt nebeneinander wohnten. Doch zeigte sich gleich von Anfang an der Umschwung und der große Fortschritt gegenüber den klassizistischen Opernkomponisten; denn schon mit dem Freischütz war der Weg eingeschlagen, der von der alten Oper zum neuen eigentlichen Musikdrama führte, und es bedurfte nur des Genius, der, statt zu nieten und zu flicken, das zerbrochene Notung-Schwert vollends in Späne zerfeilte, den Stahl umschmolz und aufs neue zur blanken scharfen Klinge schmiedete. So führte die Romantik naturgemäß zu Richard Wagner und zur Schöpfung des neuen Musikdramas.

Natürlich stand die romantische Bewegung in der Musik nicht plötzlich wie mit einem Zauberschlage da. Einzelne Züge, die wir als speziell romantisch bezeichnet haben, waren schon bei den Klassikern aufgetaucht. Mozarts Don Juan und Zauberflöte enthalten bereits romantische Elemente. Auch die Naturmalereien in Haydns Schöpfung und Jahreszeiten wiesen, trotz ihrer starken Stilisierung, auf die kommende Zeit und sind vielfach auch für

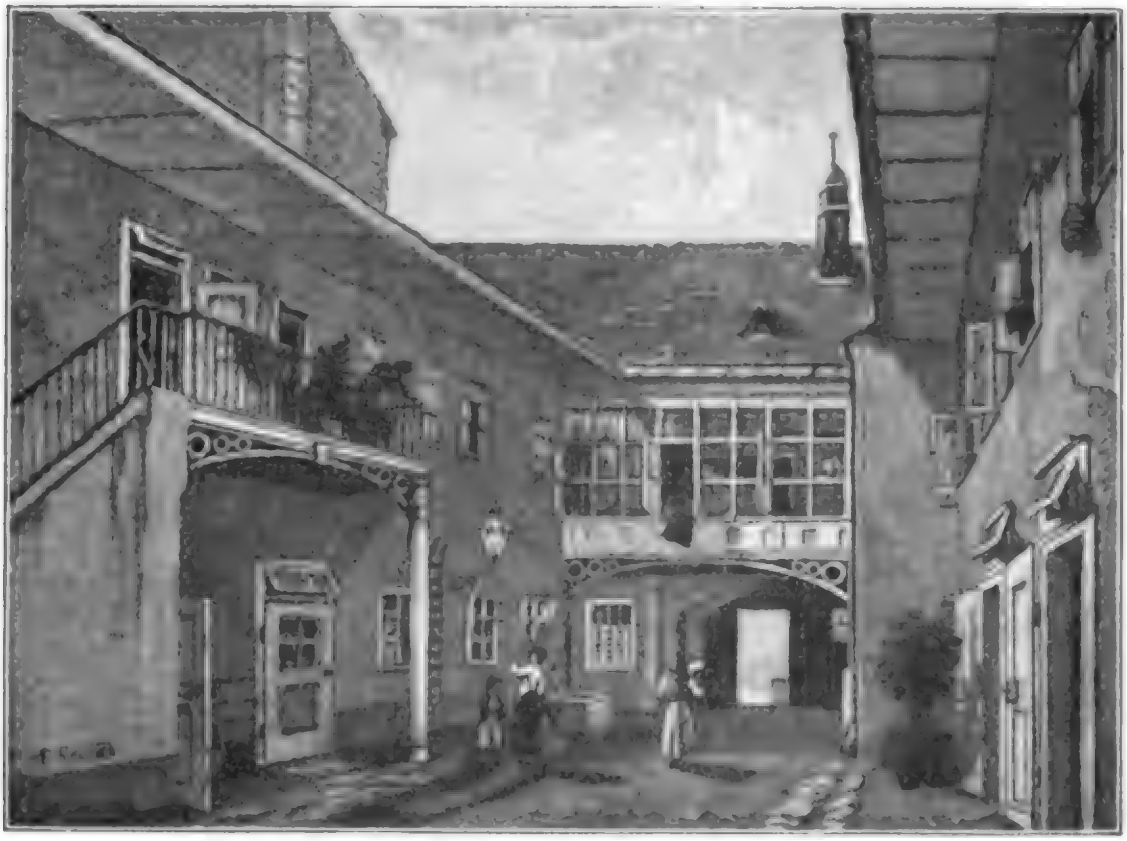
die romantische Oper vorbildlich geworden. Besonders aber haben wir in Beethovens Schaffen das allmähliche Erstarken des romantischen Geistes verfolgen können. Beethoven hat die Ausdrucksmittel geschaffen, deren sich nach ihm die Romantiker bedienten; aber er ließ diese Mittel nicht über sich Herr werden, er opferte die Klarheit des Gedankens nicht dem malerischen Ausdruck und der Farbenstimmung. Auch er dehnte die Formen und erweiterte sie, aber er zersprengte sie nicht; seinem klaren Geiste ordneten sich selbst die größten und mächtigsten Formgebilde zu harmonischer Übersichtlichkeit. Auch in ihm wohnte die Sehnsucht der Zeit, die den Romantikern die Brust bewegte; aber in seinem Geiste dehnte sich dieses Gefühl über Zeit und Raum ins Unendliche, und er sang nicht mehr die Sehnsucht des Tages, sondern das ewige Sehnen der ganzen Menschheit. Bei seinen Nachfolgern, den eigentlichen Romantikern, verengerte sich dieser weite Horizont wieder. Das Allgemein-menschliche trat hinter das Heimisch-volkstümliche zurück, und wir dürfen uns nicht wundern, wenn wir im Gefolge der Romantiker die verschiedenen nationalen Richtungen und Schulen in der Musik auftauchen sehen. Dabei unterscheiden sich die Komponisten, die wir unter dem allgemeinen Begriff der Romantiker zusammenfassen, sehr wesentlich voneinander. Bei dem einen überwiegt das eine, bei dem andern das andere Element des romantischen Kunstschaffens. Einige halten noch ziemlich fest an den klassischen Kunstformen und suchen nur durch erhöhten Kolorismus zu wirken (Schubert, Weber, Spohr, Mendelssohn), andere wieder zeigen die Tendenz, die überlieferten Formen zu Gunsten des — oftmals sehr phantastischen — Inhaltes aufzuopfern (Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner) oder selbst neue Formgebilde zu schaffen. Viele Musikhistoriker unterscheiden daher zwischen den eigentlichen Romantikern und den sogenannten Neuromantikern. Unter letzteren verstehen sie diejenigen Meister, die in der Instrumentalmusik mit der klassischen Form der Symphonie und in der dramatischen Musik mit der Arienform endgültig brachen (Berlioz, Liszt, Wagner). Doch läßt sich dieser Unterschied weder chronologisch noch sachlich rechtfertigen; denn die sogenannten Neuromantiker sind zum Teil noch Zeitgenossen der älteren oder eigentlichen Romantiker und haben im Grunde nur die von diesen angebahnte Entwicklung zum Abschluß gebracht, indem sie die letzten Konsequenzen aus ihrem Schaffen zogen.

Franz Schubert. — Von den direkten Nachfolgern Beethovens, die sich in sein Erbe teilten, stand vielleicht keiner dem Geiste des Meisters näher als Franz Schubert, von dem Beethoven selbst noch auf seinem Totenbette sagte, daß in ihm der göttliche Funke wohne. Und doch war der künstlerische Charakter Schuberts andrerseits wieder grundverschieden von dem des Allgewaltigen, den der jüngere nur aus der Ferne mit scheuer Ehrfurcht anzustaunen wagte, und dem er sich erst in den letzten Lebensjahren persönlich näherte. Ist Beethoven eine durchaus männliche Natur, so herrschen in

Schuberts Wesen mehr die weiblichen Züge vor. Alles ist in ihm auf das Weiche, Lyrische gestimmt. Schubert war kein Kämpfer und Streiter. Sorglos und leichten Herzens streute er die Gaben aus, die ihm die gütige Natur als Angebinde verliehen hatte. Auch Schubert meinte es ernst mit seiner Kunst; während aber Beethoven beständig mit seinem eigenen Genius rang und seine Meisterwerke unter aufreibenden Seelenkämpfen schuf, produzierte Schubert leicht, fast spielend, mehr naiv als reflektierend. Darum läßt sich auch in seinem Schaffen keine stetige Entwicklung erkennen, wie sie Beethovens Lebensgang so klar und so imponierend aufweist, sondern der Wert seiner Kompositionen schwankt scheinbar willkürlich auf und ab. Schon in seinen frühesten Jugendwerken findet sich so Vollendetes wie in seinen letzten Arbeiten. Beide, Beethoven und Schubert, lebten in dürftigen Verhältnissen; aber Beethoven wußte sich trotz allen Mißgeschicks mit seiner eisernen Willenskraft durchzusetzen. Die Not war sein ständiger Begleiter, aber er verkehrte in der ersten Gesellschaft Wiens, und wenn er auch keinerlei offizielle Anstellung zu erlangen vermochte, so war er in der Kaiserstadt eine allseitig hochgeachtete Persönlichkeit, selbst während der Zeit, in der die leichtlebigen Wiener von seiner ernsten und großen Kunst nichts wissen wollten. Schuberts Leben aber floß ganz in der Verborgenheit dahin. Als liebenswürdiger Bohémien bildete er im Wirtshaus den Mittelpunkt eines Kreises geistreicher Freunde, die selber vielfach noch um Anerkennung ringen mußten; die Allgemeinheit kannte ihn kaum. Die Verleger wollten von seinen Kompositionen nichts wissen. Sogar seine Lieder konnten kaum untergebracht werden und wurden jämmerlich bezahlt. Der reiche Schatz seiner Kompositionen wurde erst nach seinem frühen Tode gehoben, manches trat spät ans Tageslicht, seine berühmte H moll-Symphonie z. B. erst im Jahre 1865! Der Lebenslauf dieses Künstlers bewegte sich in den denkbar einfachsten Bahnen.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 zu Wien, in der zur Vorstadt Himmelspfortgrund gehörenden Pfarrei Lichtental, im Haus zum roten Krebsen geboren. Er war der Sohn eines armen Schulmeisters mit 400 Gulden Gehalt und vierzehn Kindern: Das sagt genug. Dem Vater ging es schmal und dem Sohne, der die Unvorsichtigkeit begangen hatte, mit künstlerischer Begabung auf die Welt zu kommen, natürlich noch schmaler. Aber dem jungen Schubert waren vom gütigen Geschick neben seinem wunderbaren Talent noch andere Himmelsgaben in die Wiege gelegt worden: ein frohes Gemüt und leichter Sinn; diese halfen ihm über die Not des Lebens hinweg und erhielten ihm die Schaffensfreudigkeit bis ans Ende. Er liebte schon seit frühester Kindheit die Gesellschaft und war, wie sein Vater berichtet, niemals fröhlicher, als wenn er seine freien Stunden im Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. Im Vaterhause herrschte trotz der dürftigen Verhältnisse ein überaus herzliches Familienleben, das durch die Pflege der Musik verschönt und veredelt wurde. Das außergewöhnliche musikalische Talent des jungen Franz Schubert hatte sich schon frühzeitig verraten und war vom Vater liebevoll gepflegt worden. Mit acht Jahren erhielt er den ersten Violinunterricht, im Klavierspiel wurde er von seinem älteren Bruder Ignaz unterwiesen. Da der Knabe eine schöne Sopranstimme besaß,

so brachte ihn der Vater zum Lichtentaler Chorregenten Michael Holzer in die Singstunde, der über die außerordentlichen Fähigkeiten des Knaben erstaunte. „Der hat die Harmonie im kleinen Finger", rief er und behauptete, wenn er ihm etwas Neues beibringen wollte, habe er es schon gewußt, so daß er ihm eigentlich gar keinen Unterricht erteilt, sondern sich nur mit ihm unterhalten habe. Schubert zeichnete sich im Lichtentaler Kirchenchor bald vor allen seinen Genossen aus und rückte zum Solosänger auf. Das veranlaßte den Vater, den Knaben zum Wiener Hofkapellmeister Salieri zu bringen, der, nachdem der Kleine vor einer strengen Prüfungskommission Probe gesungen hatte, seine Aufnahme in die kaiserliche Hofkapelle veranlaßte. Mit dieser Stellung war ein Platz im Wiener Stadtkonvikt verbunden, wohin der junge Schubert nun übersiedelte, wie seinerzeit der



Franz Schuberts Geburtshaus in Wien (Hofansicht).
Nach einem Aquarell von Reinhold.

junge Haydn. Im Konvikt erhielt Schubert neben einer guten Schulbildung den ersten gründlichen theoretischen Unterricht durch Salieri und den Hoforganisten Ruczizka. Auch hier staunten seine Lehrer über seine ungewöhnliche Begabung. „Der hat's vom lieben Gott gelernt", meinte Ruczizka, der die musikalischen Übungen leitete. Das aus den Zöglingen der Anstalt gebildete Orchester, in welchem Schubert als Violinist und Bratschist mitwirkte — er hatte schon bei den Quartettübungen im väterlichen Hause die Bratsche gespielt — vermittelte ihm die Bekanntschaft mit den größten Werken des Dreigestirns Haydn, Mozart, Beethoven. Es bot sich ihm ferner Gelegenheit, seine Fähigkeit im Dirigieren auszubilden, da ihm Ruczizka die Leitung der jugendlichen Schar öfter anvertraute. Wir erfahren von frühzeitigen Kompositionen, die damals schon die Bewunderung seiner Lehrer erregten, und die Salieri veranlaßten, dem Schüler besondere Aufmerksamkeit zu widmen und seinen Unterricht persönlich in die Hand zu nehmen, aber großen Einfluß

hat der ganz in der alten klassischen italienischen Schule befangene Salieri auf Schuberts Schaffen nicht gewonnen. Der Schüler folgte seinen romantischen Neigungen und war herzlich froh, wenn er den trockenen Lehrstunden entronnen war. Doch kam es zu keinem Bruch zwischen beiden. Im Konvikt ging es dem armen Jungen recht knapp. Er konnte das zu seinen Kompositionen nötige Notenpapier nicht erschwingen; ein etwas besser gestellter Mitschüler, Joseph von Spaun, verschaffte es ihm. Auch die leibliche Verpflegung war, wie es scheint, nicht viel besser als zu Haydns Zeiten. Im Jahre 1812 bittet er den älteren Bruder Ferdinand in einem Briefe, er möge ihm doch monatlich jeweilen ein paar Kreuzer senden. „Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Äpfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach $8^1/_2$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T—, was soll ich dann die übrige Zeit tun? — ‚Die auf dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden.‘ Matth. Kap. 2, V. 4 . . .“ Nach dem Stimmwechsel trat er aus dem Konvikt aus, obgleich ihm zur Fortsetzung seiner Gymnasialstudien eine Freistelle angeboten worden war. Er kehrte ins Elternhaus zurück und bereitete sich auf Wunsch des Vaters zum Lehrerberuf vor, der ihm eine wenn auch dürftige, so doch sicherere Lebensstellung bieten sollte, als die Künstlerlaufbahn. Zudem wollte er durch den Eintritt in den Schuldienst der Militärpflicht entgehen. So wurde er denn im Jahre 1814 Schulgehilfe seines Vaters und hat in dieser Stellung unter den drückendsten Verhältnissen drei Jahre lang ausgehalten. Aber Schubert war eine sonnige Natur. Sein froher Mut verließ ihn nicht, und so wurde gerade diese Zeit auch für sein künstlerisches Schaffen besonders fruchtbar. Viele seine schönsten Lieder entstanden in diesen Jahren: Der Wanderer, Erlkönig, An Schwager Kronos, zwei Mignonlieder, Der Fischer, Haidenröslein; außerdem noch Opern und Singspiele, Messen, Kirchenchöre, die erste Symphonie, ein Streichquartett, Sonaten usw. — Im Jahre 1817 befreite ihn ein Freund, der junge Student Franz von Schober, aus dem Schuljoch, indem er seine Wohnung mit ihm teilte und ihn auch pekuniär unterstützte, so gut er konnte. Andere Freunde, wie der Dichter Johann Mayrhofer, halfen gelegentlich auch nach, so daß sich Schubert gänzlich seinem künstlerischen Schaffen widmen konnte. Eine eigentlich gesicherte Existenz hat er sein ganzes Leben lang nicht zu erringen vermocht. Verschiedene Versuche, sich um ein musikalisches Amt zu bewerben, mißglückten, vielleicht auch deshalb, weil Schubert, der von Natur zur Bequemlichkeit neigte, seine Bewerbungen nicht mit dem nötigen Nachdruck betrieb. Im Jahre 1818 wurde er Musiklehrer im Hause des Grafen Johann Karl Esterhazy, den er im Sommer auf sein Landgut Zelész in Ungarn begleitete. Diesem Aufenthalt in Ungarn verdankt Schubert manche Anregung; in vielen seiner Kompositionen klingen Reminiszenzen der damals gehörten ungarischen Volksweisen an. Das Thema zu dem phantastischen Divertissement à la Hongroise, Op. 54, soll er einer Magd abgelauscht haben, die es am Herdfeuer sang. Schubert fühlte sich wohl im Hause des Grafen, blieb auch mit der gräflichen Familie Zeit seines Lebens befreundet. Er erteilte den beiden Komtessen Marie und Karoline Unterricht. An die eine der beiden Schwestern, die noch sehr junge Komtesse Karoline, soll er sogar sein Herz verloren haben. Doch getraute er sich in seiner Bescheidenheit nicht, der Angebeteten seine Liebe zu gestehen. Nur einmal, als ihn die Komtesse fragte, warum er nur den andern, aber ihr noch keine seiner Kompositionen gewidmet habe, sagte er: „Wozu denn? Ihnen ist ja ohnedem alles gewidmet.“ In der leisen Melancholie mancher seiner Lieder, besonders im Cyklus der Winterreise, scheint diese unerwiderte Liebe nachzuzittern. Außer diesem Hauslehrerposten und seiner Tätigkeit als Schulgehilfe seines Vaters hat Schubert niemals ein Amt bekleidet. Unbedingte Bewegungsfreiheit und Ungebundenheit war ihm Bedürfnis. Er lebte eine Art Zigeunerdasein in einem Kreise liebenswürdiger und geistreicher Freunde,

darunter außer den bereits genannten mehr als einer war, der sich, gleich ihm, auf dem Gebiete der Kunst einen geachteten, ja berühmten Namen erwarb, wie die Maler Moritz von Schwind und Schnorr von Carolsfeld, der Dichter Bauernfeld, der Komponist Franz Lachner und der Sänger Johann Michael Vogl, der, wie der Freiherr Karl von Schönstein, den Schubert im Hause des Grafen Esterhazy kennen gelernt hatte, und der gleichfalls ein feingebildeter Sänger war, energisch für die Verbreitung der Schubertschen Lieder wirkte. Auch die Brüder Anselm und Joseph Hüttenbrenner, von denen der letzte sein getreuer Kamerad und Hausgenosse wurde, der Dichter Grillparzer, der Klavierspieler Joseph Gahy, der feinsinnige Begleiter der Schubertschen Lieder, gehörten dem Freundeskreise an. Man hielt treu zusammen und half einander aus, so gut es ging, nicht nur mit Geld, sondern auch mit Wohnung und Garderobe, hungerte und darbte sogar gemeinsam, wenn es sein mußte. Hatte einer einmal ein Stückchen Geld verdient, so gab er etwas zum besten. So oft es ging, vereinigte man sich zu anregenden gemeinsamen Abendunterhaltungen, und diese nannte man dann Schubertiaden; denn Schubert war, obgleich einer der jüngsten, der geistige Mittelpunkt des kleinen Kreises. Schubert, der durchaus auf die Erträgnisse seiner Kompositionen angewiesen war, konnte lange für seine Lieder keinen Verleger finden. Seit dem Jahre 1815 war seine Bedeutung als Liederkomponist von den Freunden anerkannt, und überall weckten seine Lieder Begeisterung; aber erst am 28. Februar 1819 hatte der Operntenorist Franz Jäger in einem Konzert des Geigenvirtuosen Jaell zum ersten Male ein Schubertsches Lied (Schäfers Klagelied) öffentlich gesungen. Trotzdem sich seitdem die Lieder in den Konzerten einzubürgern begannen und überall großen Erfolg hatten, war zu Anfang des Jahres 1821 noch keines gedruckt. Da ließ im Februar dieses Jahres, nachdem der Verleger Diabelli die Verlagsübernahme selbst ohne Honorar abgelehnt hatte, der k. k. Rat und Professor Dr. Ignaz Edler von Sonnleithner, in dessen Hause regelmäßige musikalische Abendzirkel stattfanden, den Erlkönig, der infolgedessen die Opuszahl 1 trägt, auf seine Kosten stechen und drucken. Nun war das Eis gebrochen. Ein zweites Liederheft wurde auf Subskription herausgegeben, und die folgenden erschienen in Kommission bei Diabelli. Aus dem Erlös konnten wenigstens einzelne dringende Schulden des Komponisten beglichen werden. Die Verleger nahmen nun Schubertsche Kompositionen;



Jugendbildnis Franz Schuberts.
Bleistiftskizze von Moritz von Schwind.

aber sie zahlten jämmerliche Honorare, denn Schubert verstand es ganz und gar nicht, die Preise für seine Arbeiten in die Höhe zu schrauben. So blieb die Not seine Begleiterin. Viele seiner Kompositionen erschienen überhaupt erst nach seinem Tode im Druck. Deshalb bilden die Opuszahlen bei Schubert ebensowenig einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Werke wie bei Beethoven. Nur einmal, am 16. März 1828, veranstaltete er, auf Anraten seiner Freunde, ein Konzert mit eigenen Kompositionen im Lokal des österreichischen Musikvereins, das guten Erfolg hatte und einen Reinertrag von 800 Gulden einbrachte. Auch dieses Geld mußte gleich wieder zur Deckung aufgelaufener Schulden verwendet werden. Eine eigentliche Hilfe und Erleichterung erhielt Schubert dadurch nicht, besonders da die Verleger sich immer gleich engherzig erwiesen. — Wahre Sonnenblicke im Leben des armen Künstlers bildeten zwei Reisen nach dem Salzburgischen und der Steiermark, die er mit seinem Freunde, dem Sänger Vogl, unternahm. Er schwelgte im Genuß der herrlichen Gebirgswelt und zehrte an den empfangenen Eindrücken und schönen Erinnerungen sein ganzes Leben lang. Im Jahre 1828 begann er zu kränkeln. Schon im September hatte er ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen müssen, dann war eine Besserung eingetreten. Doch mußte er sich am 11. November wieder aufs Krankenbett legen, und schon am 19. desselben Monats verschied er nachmittags um drei Uhr. Ein typhöses Leiden hatte ihn hinweggerafft. Er wurde nach seinem Wunsche in der Nähe Beethovens bestattet. Im Jahre 1888 wurden die Überreste der beiden großen Tonsetzer vom Währinger- nach dem großen Zentralfriedhofe überführt.

Es ist erstaunlich, welche Fülle herrlicher Werke Schubert in der kurzen ihm vergönnten Schaffenszeit von kaum fünfzehn Jahren der Welt geschenkt hat. Bei seinem Tode ahnten selbst seine Freunde den ganzen Reichtum der künstlerischen Hinterlassenschaft noch nicht. (Der materielle Nachlaß war dürftig genug und wurde im ganzen auf 63 Gulden Wert geschätzt.) Darum setzte ihm Grillparzer die Grabschrift: „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen". Tatsächlich waren die „schöneren Hoffnungen" bereits erfüllt; denn immer neue und herrlichere Kompositionen tauchten aus dem Nachlasse auf, so daß Jahrzehnte vergingen, ehe sich die Welt ein vollständiges Bild von des Meisters Lebenswerk machen konnte. Schubert beherrschte alle Gebiete des musikalischen Schaffens, vom einfachen Liede bis zur großen Symphonie und zur Oper; doch drängte ihn seine vorwiegend lyrische Begabung vor allem zur Liedkomposition, in der er das Größte leistete und heute noch unerreicht dasteht. Und gerade weil er hauptsächlich Lyriker war, hatte er auf dem Gebiete des musikalischen Dramas wenig Glück. Doch fühlte er sich immer wieder zur Bühne hingezogen und schrieb seit seiner frühesten Jugend Opern und Singspiele.

Von seinen Jugendopern: Des Teufels Lustschloß, Der vierjährige Posten, Fernando, Claudine von Villa Bella (Fragment), Die Freunde von Salamanca, Adrast (Fragment), Die Minnesänger (verloren), Der Spiegelritter (Fragment), Die Bürgschaft (Fragment) und Sakuntala (nach dem berühmten Schauspiel des indischen Dichters Kalidasa, verloren), erschien keine auf der Bühne. Sie zeigen melodisches Talent, sind sonst aber unbedeutend. Eine einaktige Gesangsposse „Die Zwillinge", und ein dreiaktiges Stück „Die Zauberharfe" (Melodrama), gelangten im Laufe des Jahres 1820 zur Aufführung; beide ohne Erfolg. An der Zauberharfe, die hauptsächlich durch den läppischen Text zu Fall gebracht wurde, tadelte die Kritik die grellen Harmoniefolgen und die überladene Instrumentation, was uns heute seltsam erscheint, wenn wir bedenken, daß die

Ouvertüre dieser Zauberharfe später von Schubert als Ouvertüre zu dem Schauspiel Rosamunde verwendet wurde und noch heute unter diesem Titel zu den beliebtesten Orchesterkompositionen des Meisters gehört. In den Jahren 1821/22 schrieb Schubert die Oper Alfonso und Estrella nach einem Textbuche seines Freundes Franz von Schober. Doch scheiterten alle Bemühungen, das Werk auf die Bühne zu bringen. Erst Franz Liszt führte sie am 26. Juni 1854 unter seiner Direktion in Weimar auf: aber auch nur mit geringem Erfolge. Die einzelnen lyrischen Schönheiten des Werkes konnten über den Mangel echter dramatischer Begabung des Komponisten nicht hinwegtäuschen. Im Jahre 1880 wurde sie von Johann Nepomuk Fuchs für Wien neu bearbeitet. Die im Jahre 1823 geschriebene Musik zu dem romantischen Schauspiel „Rosamunde" der Helmina von Chézy gefiel sehr, während das Drama selbst — ein Ritterstück schlimmster und unmöglichster Sorte — keinen Beifall fand. So verschwand die Rosamunde schon nach der zweiten Auf-



Franz Schubert und seine Freunde.
Nach dem Gemälde von H. Temple. (Kunstverlag B. A. Heck in Wien.)

führung wieder von der Bühne. Die Rosamunde-Musik enthält eine Fülle von Wohllaut; besonders die Entreakte sind wundervolle, echt Schubertsche Orchesterstücke. Im Jahre 1823 vollendete Schubert außerdem noch die heroisch-romantische Oper „Fierrabras". Das Textbuch, das am Hofe Karls des Großen spielt und dessen Kämpfe mit den Mauren behandelt, gehört zu jener Gattung, die, wie Hanslick richtig bemerkt, einen vollständigen Kindheitzustand beim Publikum voraussetzt; es war von Joseph Kupelwieser im Auftrag der Hoftheateradministration verfaßt worden. Da diese selbst aber bald darauf aufgelöst wurde, so gelangte die Oper auch nicht mehr auf die Bretter. Viele der liedartigen Gesänge sind melodiös und anmutig; auch ist in einzelnen Nummern, besonders den Märschen, das maurische Lokalkolorit glücklich getroffen. Aber die eigentliche dramatische Charakteristik fehlt ebenso wie in Schuberts früheren Opern. Einen glücklichen Griff tat der Komponist mit einer kleinen einaktigen Operette, die zuerst den Titel Die Verschworenen führte, später aber, da diese Bezeichnung der Wiener Zensurbehörde zu revolutionär klang, in „Der häusliche Krieg" umgetauft wurde. Der von Castelli verfaßte Text

ist ein bis zur höchsten Potenz verdünnter Abguß der übermütigen Lysistrate des alten Aristophanes; das lustige Grundthema, daß die Frauen sich verschwören, ihren Männern die Liebesgunst zu versagen, bis sie ihre ewigen Fehden einzustellen und als friedliche Bürger zu Hause zu bleiben geloben, ist auch in seiner Übertragung ins Kostüm der Ritterzeit und trotz der starken Verwässerung immer noch wirkungsvoll. Schuberts Musik ist melodiös; sie erinnert bisweilen an Mozarts komische Opern und zeigt z. B. in der Verschwörungsszene der Frauen schalkhaften Humor. Die Rolle der Anführerin der Frauenbewegung, der Gräfin Ludmilla, ist bühnenwirksam. Auch dieses Werk wurde zu Schuberts Lebzeiten nicht aufgeführt. Es gelangte erst im Jahre 1861 (zuerst in Frankfurt a. M.) auf die Bretter, wurde beifällig aufgenommen und ist seitdem wiederholt an verschiedenen Bühnen gegeben worden. Zwei weitere Opern, Der Graf von Gleichen und Die Salzbergwerke kamen über die ersten Skizzen nicht heraus. So hatte Schubert auf dem Gebiete des musikalischen Dramas, trotz der fieberhaften Tätigkeit, die er hier entfaltete, keine unmittelbaren Erfolge zu verzeichnen. Dennoch hat er auf die Entwicklung des Opernstils einen größeren Einfluß gewonnen, als gewöhnlich angenommen wird, freilich nicht durch seine dramatischen Werke, sondern durch seine Lieder, in denen er jene innige Verbindung zwischen Poesie und Musik, aus der das moderne Musikdrama erblühen sollte, mächtig förderte und popularisierte. Ein Publikum, das Schuberts Lieder schätzte und sang, konnte an dem faden Ariengeklingel und all dem wüsten Opernunsinn keinen Geschmack mehr finden. — An größeren Chorwerken schrieb Schubert sechs Messen. Die ersten vier in F dur, B dur, G dur und C dur sind Jugendwerke, sie zeichnen sich durch eine gewisse gemütliche Liebenswürdigkeit aus, die eigentlich nicht ganz dem kirchlichen Geiste entspricht. Dabei macht sich eine Hinneigung zu liedmäßigen Formen geltend. Sie stammen aus den Jahren 1814 bis 1816. Einen viel höheren Flug nimmt die im Jahre 1822 geschriebene As dur-Messe, die zu Schuberts bedeutendsten Schöpfungen gehört, und in der er sich an einzelnen Stellen fast bis zu Beethovenscher Kraft erhebt. Auch die in seinem letzten Lebensjahre geschriebene Es dur-Messe ist ein erhabenes Werk. Doch sind bei diesen beiden Messen, wie bei so manchen größeren Werken Schuberts, die einzelnen Teile ungleichwertig. Darin unterscheidet sich Schubert immer wieder von Beethoven, dessen Werke stets in allen ihren Teilen mit dem gleichen Ernst und der gleichen Sorgfalt ausgearbeitet sind. Außerdem schrieb Schubert noch eine Deutsche Messe. Von einem wenig bedeutenden Oratorium „Lazarus" wurden bis jetzt zwei Teile aufgefunden und im Jahre 1866 veröffentlicht. Ob Schubert auch den dritten Teil komponiert hat, weiß man nicht. An Chorwerken wären noch zu nennen: Miriams Siegesgesang (für Sopransolo, Chor und Orchester); Gesang der Geister über den Wassern und Hymne an den heiligen Geist (beide für achtstimmigen Männerchor mit Instrumentalbegleitung, das erste mit Streichorchester, das zweite mit Bratschen, Violoncelli und Bässen), Gebet vor der Schlacht (für gemischten Chor, Soli und Klavier), Schlachtgesang (für Männerchor), sowie noch verschiedene Hymnen und Kantaten.

Größere Bedeutung als mit diesen Chorwerken gewann Schubert als Instrumentalkomponist. Hier zeigt er sich als direkter Nachfolger Beethovens, aber keineswegs als sein sklavischer Nachahmer. Er singt durchaus seine eigenen Weisen und in seiner eigenen Art. Seine Gedanken sind nicht so kühn und überraschend wie diejenigen Beethovens, die Gegensätze nicht so stark; auch er weitet und dehnt die Form bis zur „himmlischen Länge", wie sich Robert Schumann in seiner berühmten Besprechung der großen C dur-Symphonie (Nr. 7) ausdrückt, wo er Schubert sehr treffend mit Jean Paul vergleicht, „der ebenfalls niemals enden kann". Schubert ist in seinen Symphonien weicher als Beethoven, er ist nicht etwa melodienreicher, aber,



Franz Schubert.

Nach dem Leben gezeichnet von Wilhelm August Rieder (1825).
Nach Corpus imaginum der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

im volkstümlichen Sinne gesprochen, melodiöser als dieser, er ist mehr Träumer als Kämpfer. Seine Symphonien haben, wie alle seine Werke, einen stark wienerischen Lokalcharakter, sind durch und durch österreichisch, an manchen Stellen klingt der gemütliche Ländlerton an. Wunderbar schön ist das Instrumentalkolorit; das ist um so merkwürdiger, da Schubert niemals Gelegenheit hatte, seine schönsten Werke selbst zu hören, denn sie wurden erst nach seinem Tode aufgeführt. Wir besitzen von Schubert im ganzen acht Symphonien. Die ersten fünf können zu den Jugendwerken gezählt werden; ihre Entstehung fällt in die Jahre 1813—1816. Die erste (D dur) wurde 1813 zum Geburtstag des Konviktsdirektors Lang von den Zöglingen der Anstalt aufgeführt. Am meisten dem Stile Beethovens nähert sich die zweite in B dur. Die vierte in C moll ist als tragische

Symphonie überschrieben, obschon sie eigentlich keinen stark ausgeprägten tragischen Charakter trägt. Die sechste in C dur, die (nach Kretzschmar) Webersche Einflüsse zeigt, entstand nach 1822 und wurde vom Wiener Musikverein kurz nach Schuberts Tode, am 18. Dezember 1828, zum ersten Male aufgeführt, und zwar anstelle der großen C dur-Symphonie (Nr. 7) des Meisters, die als zu schwer beiseite gelegt ward. Die große C dur-Symphonie (Nr. 7) ist Schuberts bedeutendstes Instrumentalwerk. Kretzschmar bezeichnet sie geradezu als die musikalisch reichste Symphonie des neunzehnten Jahrhunderts. Da müßte man nun allerdings Beethovens Symphonien ausnehmen und vielleicht sogar noch diejenigen von Brahms. Jedenfalls aber ist die C dur-Symphonie eines der herrlichsten Instrumentalwerke, das wir besitzen, dessen wunderbare Schönheiten und hochromantischer Charakter schon Robert Schumann, dem wir seine Entdeckung verdanken, in Entzücken versetzten; sie gehört zu den Lieblingen des Konzertpublikums.

Das Werk selbst hatte merkwürdige Schicksale. Es wurde im Frühjahr 1828 vollendet, gehört also der letzten Lebenszeit des Komponisten an. Nachdem es vom Wiener Musikverein zurückgewiesen worden war, blieb es zehn Jahre lang verschollen. Als Robert Schumann im Jahre 1838 die Gräber Beethovens und Schuberts in Wien besuchte, fiel ihm ein, daß der eine Bruder des letzteren, Ferdinand Schubert, noch in Wien lebe, und er suchte ihn auf. Dieser zeigte ihm einen Stoß nachgelassener Manuskripte, und darunter entdeckte Schumann „freudeschauernd", wie er selbst im dritten Bande seiner Gesammelten Schriften erzählt, die große C dur-Symphonie, die er sogleich nach Leipzig sandte, wo sie am 22. März 1839 unter Felix Mendelssohn-Bartholdy zum ersten Male im Gewandhaus aufgeführt und begeistert aufgenommen wurde. „Die Symphonie hat unter uns gewirkt wie nach Beethovenschen keine noch, Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise ... Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich." So schrieb Schumann damals in seiner Neuen Zeitschrift für Musik. Seine Voraussage hat sich voll erfüllt. — Noch länger dauerte es, bis die unvollendete H moll-Symphonie ans Taglicht kam, deren beide Sätze heute neben der großen C dur-Symphonie in der Gunst des Publikums die erste Stelle einnehmen und von einigen noch höher geschätzt werden als diese, weil sie einheitlicher und in der Form gedrungener sind. Das Manuskript dieser Symphonie gelangte in den Besitz Anselm Hüttenbrenners, mit dem Schubert schon seit dem Jahre 1815, wo beide bei Salieri Unterricht nahmen, eng befreundet war. Hüttenbrenner zog später nach Graz. Hier besuchte ihn im Jahre 1865 der Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck, dem er auf seine Nachfrage nach etwa noch vorhandenen Schubertschen Kompositionen das Fragment vorwies. Herbeck brachte die Symphonie noch im selben Jahre in Wien zur Aufführung. Die Originalpartitur trägt die Jahreszahl 1822, das Fragment ist also älter als die C dur-Symphonie. Es besteht aus den beiden ersten Sätzen, einem Allegro moderato in H moll und einem Andante in E dur. Ferner sind noch neun Takte eines Scherzo in H moll vorhanden, was beweist, daß Schubert die Absicht hatte, die Symphonie fortzusetzen. Ob er sie vollendet hat und die letzten Sätze vielleicht noch irgendwo versteckt sind, wissen wir nicht. Einstweilen wollen wir uns freuen, daß wenigstens die beiden ersten Sätze der Vergessenheit entrissen wurden. Sie sind in ihrer weichen, schwermütigen Romantik so schön, daß sie sich schon allein durch ihren Wohllaut in das Ohr jedes Hörers einschmeicheln müssen. Aber auch Schuberts ganze Gemütstiefe offenbart sich in diesen Sätzen. Das wehmütige, ländlerartige zweite Thema, das den ersten Satz beherrscht,



Franz Schubert.
Nach einer Lithographie von Kriehuber.

prägt sich dem Gedächtnis unvergeßlich ein. Beide Sätze nehmen uns gefangen wie ein holder Märchentraum. Diese beiden letzten Schubertschen Symphonien bezeichnen einen Höhepunkt der romantischen Tonkunst. Außer den Symphonien hat Schubert noch zwei Ouvertüren im italienischen Stil geschrieben, die wohlklingend, aber leichter gearbeitet sind. Schubert suchte hier mit dem berühmten Rossini zu konkurrieren. —

Auch die Kammermusik verdankt Schubert eine ganze Anzahl herrlicher Werke. Unter seinen Streichquartetten sind die in A moll (Op. 29), Es dur (Op. 125, 1), E dur (Op. 125, 2), G dur (Op. 161) und D moll (nachgelassenes Werk ohne Opuszahl) besonders hervorzuheben. Das letztgenannte in D moll mit den prächtigen Variationen über das Lied „Der Tod und das Mädchen" ist darunter das schönste und bekannteste. Ferner sind zu nennen das schöne Streichquintett (2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli) in



Lachner, Schubert und Bauernfeld abends beim Wein in Grinzing.
Zeichnung von Moritz von Schwind.

C dur (Op. 163), und das unter dem Namen Forellenquintett bekannte Quintett für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß (Op. 114), in dem das Lied „Die Forelle" als Thema benützt ist; sodann das Oktett für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott, (Op. 166). Voller Poesie sind auch seine Trios und seine Kompositionen für Violine und Klavier (Rondo brillant, Op. 70; drei Sonatinen, Op. 137; Phantasie, Op. 159; Duo, Op. 162). — Als Klavierkomponist war Schubert sehr fruchtbar. Von seinen vierhändigen Kompositionen wurde das Divertissement à la Hongroise (Op. 54) bereits erwähnt. Außerdem schrieb er zwei vierhändige Sonaten, eine Anzahl Märsche, Polonaisen, Variationen, Phantasien usw. Unter seinen zweihändigen Klavierwerken haben seine fünfzehn Sonaten, trotz der vielen außerordentlichen Schönheiten, die sie im einzelnen enthalten, weniger Bedeutung und Verbreitung erlangt als seine kleineren charakteri-

stischen Klavierstücke, unter denen besonders die Impromptus (Op. 90 und Op. 142) und die Moments musicaux (Op. 94) berühmt geworden sind. In diesen Klavierstücken offenbart sich Schuberts tiefe und zarte Poesie in gedrängterer Form als in seinen Sonaten. Es ist der Liedersänger, der hier spricht, es sind gleichsam Lieder ohne Text, und sie können deshalb gewissermaßen als Vorgänger von Mendelssohns Liedern ohne Worte angesehen werden, wenn sie auch nicht vom Komponisten bewußt als solche gedacht und geschrieben sind. In ihnen erwachen in neuer Form die im achtzehnten Jahrhundert so beliebten Charakterstücke für Klavier wieder, zu denen übrigens auch schon Beethovens Bagatellen und Fields Nokturnos gezählt werden können. Diese kürzeren Stücke, in denen sich der Komponist freier und leichter auszudrücken vermag, gewinnen für die moderne Klavierliteratur immer mehr Bedeutung, während die feierlichere und strengere Sonatenform allmählich in den Hintergrund gedrängt wird.

Zu diesen Charakterstücken kommt noch eine ganze Reihe von Tänzen, Walzern (Valses sentimentales, Valses nobles usw.), Ländlern, Ekossaisen, sogenannten deutschen Tänzen usw. aus denen uns die unverfälschte Wiener Luft entgegenweht. Den Unterschied zwischen Schubert und Beethoven in der Behandlung des Klaviers hat schon Robert Schumann richtig erkannt. Er sagt in einer Besprechung seiner Sonaten: „Namentlich hat er [Schubert] als Komponist für das Klavier vor andern, im einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus — darin nämlich, daß er klaviermäßiger zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles klingt so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe usw. borgen müssen." In der Tat hört man aus Beethovens Klaviersätzen immer so etwas wie ein heimliches Orchester heraus. Bei Schubert spricht nur das Klavier; aber es entfaltet den ganzen ihm eigentümlichen Farbenreiz, es singt und träumt, flüstert, weint und scherzt, und zeigt sich zur Wiedergabe entzückender Naturmalereien ebenso geschickt wie das Orchester der Romantiker. Das tritt auch in der Klavierbegleitung zu Schuberts Liedern zutage, die einen wesentlichen Teil des musikalischen Gemäldes bildet. Als Liederkomponist hat Schubert das höchste erreicht und wurde er vorbildlich für die nachfolgenden Geschlechter. Wir werden auf diesen Zweig seiner Tätigkeit bei der Betrachtung des Klavierliedes zurückkommen.

Ludwig Spohr. — Während Schubert, trotz der beinahe klassischen Klarheit seiner Tonsätze, seinem ganzen Fühlen und Denken, ja sogar seiner Lebensweise nach Romantiker war und in allen seinen Kompositionen auch sogleich als solcher erkannt wird, kam Spohr unter die Romantiker wie Saul unter die Propheten. Spohr war seinem innersten Wesen nach eigentlich Klassiker und ist nur durch die allgemeine Zeitstimmung, sein starkes persönliches Freiheitsgefühl und seine redliche Begeisterung für den Fortschritt ins Lager der Romantiker gedrängt worden. Mozart war zeitlebens sein Vorbild und sein höchstes Ideal. Für Beethoven, mit dem er in Wien freundlich verkehrte, hatte er noch kein volles Verständnis, besonders konnte er seinen letzten Werken keinen Geschmack abgewinnen. Er

behauptet, die Phantasie des Meisters habe unter dem Einfluß der Taubheit gelitten, und den vierten Satz der neunten Symphonie bezeichnete er geradezu als monströs. Er hielt daher auch noch viel strenger an den klassischen Formen fest als Schubert, und sogar seine Instrumentation ist im wesentlichen noch die der Klassiker; dagegen unterscheidet er sich von diesen durch eine gewisse Unruhe und Sprunghaftigkeit in der Modulation und durch die starke Anwendung der Chromatik in der Melodie, sowie durch eine gewisse weichliche Sentimentalität. Er hat eine Vorliebe für bestimmte Rhythmen (à la polacca), für stereotype Kadenzen und Wendungen und immer wiederkehrende Verzierungen, kleine Trillerchen, Mordente. Die Überschwenglichkeit des Gefühls, die sich in diesen Ausdrucksmitteln Luft zu machen sucht, steht aber andrerseits mit dem starren Formalismus seiner Kompositionsweise in Widerspruch, Form und Inhalt wollen sich nicht recht decken, und dies mag der Grund sein, warum der größte Teil seiner Werke der Zeit nicht standzuhalten vermochte. Seine Symphonien, seine Oratorien, ja sogar seine Quartette sind heute vergessen, von seinen Violinkompositionen sind nur etwa drei Konzerte, von seinen Opern ist nur die Jessonda übrig geblieben. Wenn der Komponistenruhm Spohrs auch erblaßte, so war sein Wirken doch für die Zeitgenossen von größter Bedeutung. Schubert schuf völlig naiv. Er streute seine Wundergaben mit genialer Leichtigkeit, ja Nachlässigkeit aus, ohne sich um ihre Wirkung oder gar um ihr Schicksal viel zu kümmern; Spohr dagegen kämpfte bewußt für eine bestimmte Richtung. Wie er als Violinspieler gegen das hohle Virtuosentum auftrat, das nur mit mechanischer Kunstfertigkeit prunkte, so trat er als Dirigent, Theaterleiter und Komponist dem verdorbenen Zeitgeschmack entgegen. Er suchte an die Stelle der mannigfachen oberflächlichen Unterhaltungsmusik, der Salonstücke und des italienischen Ariengeträllers die ernste Kunst zu setzen; darum wies er immer wieder auf die Klassiker, auf Haydn, Mozart, Beethoven hin und führte ihre Werke, manchmal unter beträchtlichen Kämpfen, dem Publikum vor. Dabei hatte er sich, trotz seiner Vorliebe für die Klassiker, ein unbefangenes Urteil für alle wirklich bedeutsamen neueren Erscheinungen bewahrt. Sobald er in einem jungen Künstler wirkliches Talent und ernsthaftes Streben entdeckte, suchte er ihn aufzumuntern, selbst wenn dieser andere Wege ging als er selber. So war er auch einer der ersten, die Richard Wagner volle Gerechtigkeit widerfahren ließen. Er galt jahrzehntelang als erste musikalische Autorität in Deutschland und hat seinen großen Einfluß stets in den Dienst der idealen Kunst gestellt. So gehört Spohr zu den Männern, die in der Zeit des Niedergangs das Banner der echten Kunst hochhielten, und das müssen wir ihm danken. Wenn seine Kompositionen auch niemals eigentliche Volkstümlichkeit erlangten und in unseren Tagen immer mehr in Vergessenheit geraten, so wird sein Name in der Geschichte der Musik stets einen Ehren-

platz einnehmen, da seine Persönlichkeit gleichsam die lebendige Brücke von Beethoven zu Wagner bildet.

Ludwig Spohr wurde am 5. April 1784 zu Braunschweig als Sohn eines Arztes geboren, der aber schon nach zwei Jahren nach Seesen übersiedelte. Die Eltern waren musikalisch, und so erwachte die Lust zur Kunst bei dem Kinde schon frühzeitig. Bald trat die Begabung des Knaben so sichtbar hervor, daß der Vater beschloß, ihn zum Musiker ausbilden zu lassen. Er wurde nach Braunschweig gesandt und erhielt Unterricht von dem Kammermusikus Kunisch und von dem Konzertmeister Maucourt, einem tüchtigen Violinisten. In der Theorie unterwies ihn der pedantische Organist Hartung, jedoch nur kurze Zeit. Es war dies der einzige theoretische Unterricht, den Spohr genoß. Nach einem verunglückten Versuch, sich in Hamburg mit der erlernten Kunst selbständig durchzuschlagen, wurde der nunmehr fünfzehnjährige Spohr im Jahre 1799 vom Herzog Ferdinand von Braunschweig zum Kammermusikus ernannt. Zugleich versprach der Herzog, für seine weitere künstlerische Ausbildung zu sorgen. Spohr suchte nun bei einem ersten Meister der Violine Unterricht zu erlangen. Es wurde bei Viotti in London angefragt und bei Johann Friedrich Eck in Paris. Aber beide konnten zurzeit keine Schüler annehmen; doch schlug letzterer seinen Bruder Franz vor, der sich auf der Reise nach Rußland befand. Franz Eck spielte im Frühjahr 1802 in Braunschweig und nahm den jungen Spohr mit sich, der sich unter seiner Leitung zu einem vollkommenen Künstler ausbildete, so daß er schon nach anderthalb Jahren eine eigene Kunstreise unternehmen konnte, auf der er sowohl als Violinvirtuose wie als Komponist die höchste Anerkennung fand. In Gotha gefiel er so, daß er zum Konzertmeister ernannt wurde. Hier verheiratete er sich 1806 mit der Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, die ihn fortan auf seinen Konzertreisen begleitete. Denn die Wanderlust trieb ihn immer wieder in die Ferne, und jeder Urlaub wurde von dem Ehepaar zu Künstlerfahrten benutzt. In den Jahren 1812—1816 weilte er in Wien als Kapellmeister des Theaters an der Wien. Hier entstand seine größte Oper, der „Faust", der im Jahre 1816 in Prag die Erstaufführung durch Karl Maria von Weber erlebte. Nachdem Spohr seine Stellung in Wien aufgegeben hatte, unternahm er eine große Konzertreise durch Süddeutschland, die Schweiz und Italien. In Mailand traf er mit Paganini zusammen, dessen Hexenkünsten er aber keinen Geschmack abgewinnen konnte, da sein Ideal stets der große und schöne Ton und der seelenvolle Vortrag blieb. Aus Italien zurückgekehrt, übernahm er 1817 die Stelle des Kapellmeisters am Theater in Frankfurt a. M. Hier plante er eine Oper über den Freischützstoff (Der schwarze Jäger), gab aber die Arbeit auf, als er von der Schröder-Devrient vernahm, daß Weber bereits den Freischütz komponiere. Dafür entstand in Frankfurt die einst viel bewunderte Oper „Zemire und Azor". Im Jahre 1820 wurde er in London sehr gefeiert, während er in Paris ziemlich kühl aufgenommen ward. Im nächsten Jahre siedelte er nach Dresden über; aber schon 1822 erhielt er eine Berufung als Hofkapellmeister nach Kassel, wo er nach seinem vielbewegten Wanderleben endlich eine bleibende Stätte fand. Hier wirkte er hochangesehen bis an sein Lebensende. Zwar war seine dienstliche Stellung keineswegs immer angenehm; besonders in den letzten Jahren seines Lebens häuften sich die Widerwärtigkeiten, als ihn der launenhafte und nur nach seiner Willkür handelnde Kurfürst im Jahre 1857 pensionierte und ihm widerrechtlich seinen ihm auf Lebenszeit garantierten Gehalt verkürzte. Doch ließ er sich niemals, weder durch die Launen des Hofes noch durch den Geschmack des Publikums, in dem beirren, was er für wahr und recht erkannt hatte. Unbekümmert um die Orgien des Rossinismus wußte er die Namen der Klassiker auf seinen Konzertprogrammen zu erhalten; auch aus seinen freien politischen Ansichten machte er kein Hehl, selbst auf die Gefahr hin, sich die Ungnade des Kurfürsten zuzuziehen. Er war ein ganzer Mann und ein echter deutscher Künstler. Gleich Beethoven dünkte er sich zu gut zu Lakaiendiensten und hat auch den Großen dieser Welt gegenüber stets seine persönliche Würde zu wahren gewußt. Dadurch



Ludwig Spohr.
Nach der letzten Aufnahme vom Jahre 1858.
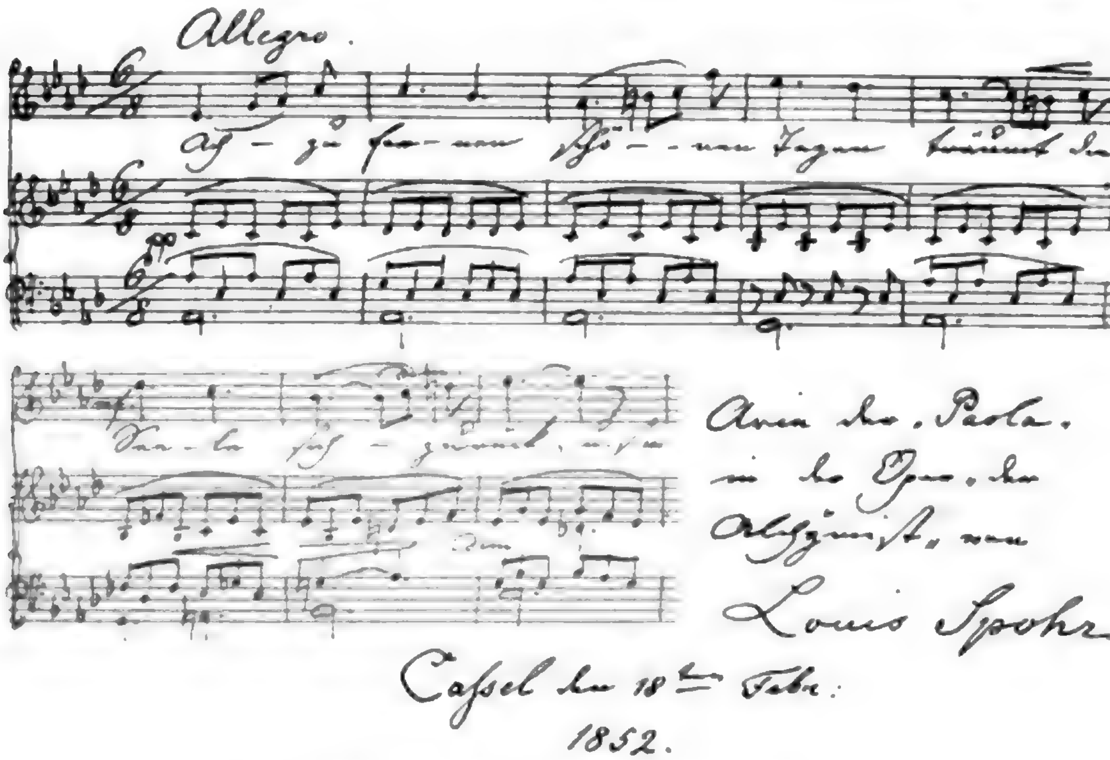
hat er nicht unwesentlich zur Hebung des Ansehens des gesamten Künstlerstandes beigetragen. Von Gestalt war Spohr ein Hüne; er war auch sein ganzes Leben lang niemals krank. Im Alter von 71 Jahren hatte er das Unglück, den linken Arm zu brechen; dadurch wurde er gezwungen, dem Violinspiel zu entsagen. Schon im Jahre 1834 hatte er seine Gattin verloren; doch heiratete er zwei Jahre darauf die Pianistin Marianna Pfeiffer. Er starb am 22. Oktober 1859 schmerzlos an Altersschwäche.

Spohr war in erster Linie Violinist. Er hatte sich zum größten und angesehensten Violinvirtuosen Deutschlands ausgebildet und wurde der Vater des modernen deutschen Violinspiels, der Gründer der deutschen Schule. Diese unterscheidet sich von der italienischen, die hauptsächlich auf die Erzielung eines schönen weichen Gesangtones und einer virtuosen Technik (Paganini) bedacht ist, und von der französischen, die den Hauptwert auf reinen, klaren und geistreich akzentuierten Vortrag legt (Viotti, Rudolf Kreutzer, Henri Vieuxtemps), dadurch, daß sie weniger die Persönlichkeit des Virtuosen als das Kunstwerk zur Geltung zu bringen sucht. Sie verlangt von dem Spieler neben virtuoser Technik

eine allseitige und gründliche musikalische Bildung, die ihn befähigt, in den Geist des Kunstwerkes einzudringen. Aber alle Kenntnisse und alle Kunstfertigkeit des Spielers sollen niemals als Selbstzweck erscheinen, sondern immer nur der möglichst vollkommenen Wiedergabe des Werkes im Sinne des Komponisten dienen. Schüler und Nachfolger Spohrs sind die Geiger Ferdinand David (1810—1873), den Mendelssohn im Jahre 1836 nach Leipzig berief, wo er als erster Konzertmeister des Gewandhauses den Ruhm des Orchesters mit begründete und zugleich als Lehrer am Konservatorium lange Zeit den Ruf des ersten Violinmeisters genoß; Joseph Böhm (1795—1865); Joseph Mayseder (1798—1863) und Joseph Joachim (vgl. S. 500) der seit dem Tode Davids der erste Violinmeister Deutschlands war. Vor seinem wahrhaft klassischen Spiel mußte selbst die Kunstfertigkeit des glänzendsten und meist bestaunten Virtuosen unserer Tage, des Spaniers Pablo de Sarasate erblassen.

Wie in den Kompositionen Schuberts überall der Liedersänger durchschimmert, so in denjenigen Spohrs der Violinmeister, der sich sogar in der Führung seiner Opernmelodien nicht verleugnet. Spohr war als Komponist sehr fruchtbar. Von seinen Violinwerken sind außer der großen dreiteiligen Violinschule (1831) die 15 Violinkonzerte zu erwähnen, von denen sich einige (die sogenannte Gesangsszene und das D moll-Konzert) noch heute großer Beliebtheit erfreuen; ferner schrieb er Violinsonaten mit Klavier- und mit Harfenbegleitung, sehr hübsche Duette für zwei Violinen, Trios, Streichquartette und andere Kammermusikwerke, von denen viele bei den Violinspielern geschätzt, in der breiteren Öffentlichkeit aber kaum mehr bekannt sind. Spohr hat neun Symphonien geschrieben, die heute auch mehr und mehr in Vergessenheit geraten. Sie sind darum interessant, weil vier davon ausgesprochene Programm-Symphonien sind. Die erste und bekannteste dieser Symphonien (früher ein Lieblingsstück der Konzertprogramme) ist die im Jahre 1834 komponierte vierte in F dur, die den Titel Die Weihe der Töne führt und der ein Gedicht von Karl Pfeiffer, einem Freunde Spohrs, zu Grunde liegt. Der erste Satz soll den Zustand der Natur vor (Einleitung, Largo) und den Jubel nach (Allegro) Erschaffung der Töne schildern; im zweiten Satze werden drei Melodien, ein Wiegenlied, eine Tanzweise und ein Ständchen kombiniert; der dritte Satz schildert unter Verwendung des ambrosianischen Lobgesangs Auszug und Rückkehr der Krieger und das Dankgebet nach erfochtenem Sieg; der vierte Satz schließlich bringt eine Begräbnismusik über den Choral: „Nun lasset uns den Leib begraben" und darauf ein elegisch gehaltenes Allegretto: Trost in Tränen. — Weniger geglückt ist die sogenannte Historische Symphonie (Nr. 6 in G dur) aus dem Jahre 1839. Die vier Sätze sollen die Epochen: Händel-Bach (Fuge mit Siziliano), Haydn-Mozart (Andante), Beethoven (Scherzo) und Die allerneueste Periode (1840) veranschaulichen. Am besten gelang die Haydn-Mozart-Periode, der sich Spohr innerlich am nächsten verwandt fühlte; am schlimmsten kam die Neuzeit weg, die der Komponist nicht anders als durch ein wildes Gemisch von Dissonanzen und schmachtenden Vorhalten, von hohlem Gelärm und zerfließender Sentimentalität darzustellen wußte. In seiner nächsten Symphonie (C dur), die den Titel Irdisches und Göttliches im Menschenleben führt, verwandte Spohr zwei Orchester und erreichte damit originelle Klangwirkungen. Die Zeit der Kindheit, die Periode der Leidenschaften und der endliche Sieg des Göttlichen bilden den Inhalt des Tonstückes. Die achte Symphonie in G moll trägt keine Programmüberschrift; die neunte in H moll behandelt Die Jahreszeiten. Wir dürfen uns unter diesen Symphonien keine Programmmusik im modernsten Sinne vorstellen. Spohr wollte nur charakteristische Tongemälde in Form von Symphonien geben. Der Komponist bewegt sich noch durchaus in den alten Mozartschen Formen und sucht diese Formen nur in den Dienst eines Gedankens, einer dichterischen Idee zu stellen. — Außer seinen Symphonien schrieb Spohr noch Konzertouvertüren und eine Ouvertüre zu Macbeth. — Wie seine Symphonien, so verschwinden auch seine Oratorien immer mehr von den Konzertprogrammen. Das gehaltreichste unter

diesen Werken ist das Passionsoratorium **Des Heilands letzte Stunden** (Kassel 1835), das schöne weiche Stimmungsmusik enthält und an einzelnen Stellen einen wirklich erhabenen Stil aufweist. Das **Jüngste Gericht** (Musikfest in Erfurt 1811) hielt sich nicht lange. Einzelne Chöre daraus und die Rolle des Satan können als Vorstudien zu den Chören und dem Mephisto des „Faust“ angesehen werden. Das Oratorium **Die letzten Dinge** (Kassel 1826) enthält schöne Stellen, leidet aber an der Zerfahrenheit des nach Szenen der Apokalypse bearbeiteten Textes. Der für das Musikfest in Norwich (1842) geschriebene **Fall Babylons** ist in seinen einzelnen Teilen ungleichwertig und im ganzen zu theatralisch; auch nimmt die idyllische Kleinmalerei darin einen zu breiten Raum ein. In den Oratorien, wie in den Symphonien bietet Spohr überall da Schönes, wo er sich in weichen, elegischen Stimmungen ergehen kann. Die Kraft eines Beethoven, eines Händel, die Lebensfreude eines Mozart und die naive, kindliche Fröhlichkeit eines Haydn fehlten
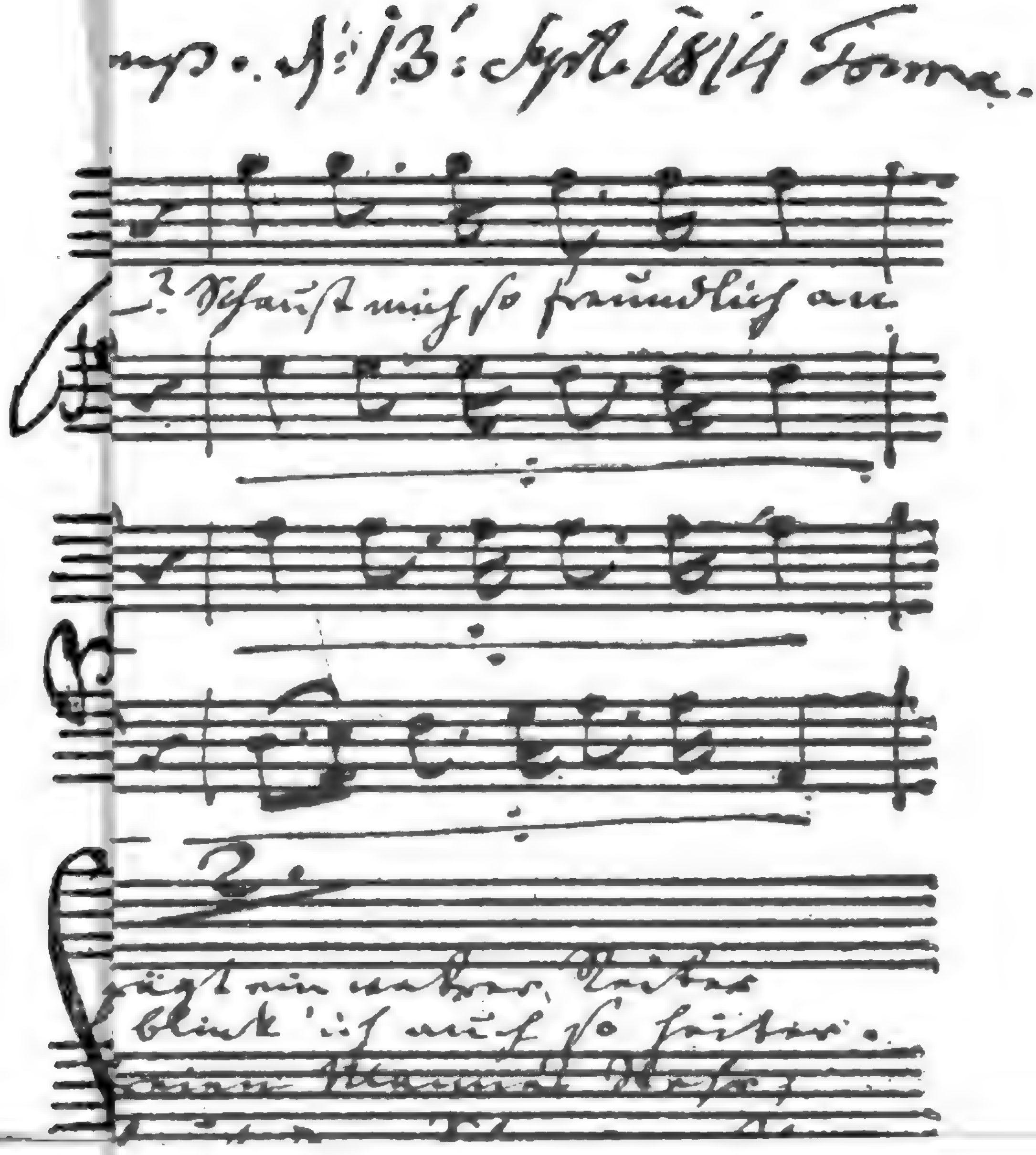


Arie aus der Oper „Der Alchymist“.
Verkleinertes Faksimile von Spohrs eigenhändiger Niederschrift.

ihm. Darum verschwinden auch seine Werke in unseren Tagen vor denen der Altmeister, die heute mehr zu Ehren kommen und besser verstanden werden als um die Mitte des Jahrhunderts.

Voll zum Durchbruch kam die Romantik erst mit **Karl Maria von Weber**. Dieser geniale Meister hatte seit seiner frühesten Jugend ein unstetes Wanderleben führen müssen und niemals ruhig längere Zeit bei einem Lehrer ausharren können; er schöpfte daher seine Kenntnisse und seine musikalische Bildung mehr unmittelbar aus der praktischen Tätigkeit als aus theoretischen Studien, die er jedoch keineswegs vernachlässigte, wenn sich ihm Gelegenheit dazu bot. In der Hauptsache aber mußte er aus eigener Kraft stehen lernen. So bezeichnete denn auch der ganz im Geiste

der Klassiker geschulte Spohr Webers Jugendkompositionen als dilettantisch. Aber wie seinerzeit Haydn, der nicht bei den Kontrapunktisten in die Schule gegangen war, das klassische Orchester geschaffen hat, so konnte gerade ein genial beanlagter Künstler wie Weber, der mehr vom Leben als von der Schule gelernt hatte, den neuen Umschwung in der Orchesterbehandlung herbeiführen und den eigentlichen romantischen Stil begründen. Zudem war Weber auf dem Theater aufgewachsen und im Grunde seines Wesens vor allem Dramatiker und Theatraliker — versteht sich: im guten Sinne! Wir haben aber bereits angedeutet, welche wichtige Rolle gerade die Oper in der romantischen Musik spielt. Hier war der Wurzelboden für jene malerischen und schildernden Motive, Themen und Sätze, die sich allmählich von der Oper loslösten und auch in die reine Instrumentalmusik eindrangen; die Dekorationsmusik verließ das Theater und wurde selbständig als Charakterstück und schließlich als Programmmusik. In dieser Richtung wirkten besonders Webers Opernouvertüren, die auch als selbständige Musikstücke schnell beliebt und im besten Sinne des Wortes populär wurden. Webers Opern und Ouvertüren haben den romantischen Stil überhaupt erst aus dem engeren Kreis der Musiker und Kenner ins Volk getragen, wie denn überhaupt das Theater ein größeres Publikum besitzt und darum viel mächtiger auf die breiten Massen wirkt als der Konzertsaal. Webers Ouvertüren unterscheiden sich wesentlich von denen seiner Vorgänger. Schon Händel, Gluck und Mozart hatten eine engere Verbindung zwischen dem Inhalt der Oper und der Ouvertüre angestrebt. Sie hatten das eine oder andere Motiv aus der Oper in der Ouvertüre anklingen lassen oder auch thematisch darin verwendet (so z. B. Mozart das Erscheinen des steinernen Gastes in der Einleitung zur Don Juan-Ouvertüre), trotzdem aber die Ouvertüre noch ganz selbständig behandelt. Weber ging darin weiter, er setzte seine Ouvertüren in der Hauptsache fast ausschließlich aus Melodien der Oper zusammen, die er als Themen des Ouvertürensatzes benützte; denn äußerlich blieb die hergebrachte symphonische Form (Sonatenform mit Einleitung) der Ouvertüre mit der regelmäßigen Wiederkehr der Themen bestehen und wurde nur etwas freier behandelt. Die Ouvertüren gaben sozusagen einen Auszug der wirkungsvollsten Stellen der Oper und trugen nicht nur zur Popularisierung der Opernmelodien bei, sondern vermittelten auch den Übergang der theatralischen Schilderungsweise in die reine Instrumentalmusik. Die Mittel aber, deren sich Weber zu seinen effektvollen Schilderungen bediente, mit denen er seine glänzenden musikalischen Bilder hervorzauberte, und die ebenfalls vom Theater herstammten, bewirkten einen vollständigen Umschwung in der Kunst des Instrumentierens. Die Klassiker — und zu ihnen sind in dieser Beziehung auch noch Schubert und Spohr zu rechnen — hatten eine Art von neutralem Orchesterklang ausgebildet, indem sie — durch Ver-


13: Sept. 1814
Schaust mich so freundlich an

meiden besonders rauhklingender Töne, durch Mitgehenlassen eines anderen Instrumentes, dessen Klang die Rauheit oder Schärfe milderte, usw. — die Schärfen und Rauheiten der einzelnen Instrumente, ihre Fehler und Unvollkommenheiten zu verhüllen suchten. Weber dagegen suchte gerade diese besonderen Eigenschaften der Instrumente seinen dramatischen Zwecken dienstbar zu machen, indem er sie scharf herausstellte und als wirkungsvolle Mittel der Schilderung benützte. Man erinnere sich nur, wie zauberhaft er die Hörner verwendet, wie er mit tiefen Klarinettentönen Grauen zu erwecken, wie er mit der rauhen G-Saite der Violinen besondere Effekte zu erzielen weiß usw. Diese neue Art der Instrumentationskunst, die in einer charakteristischen Verwendung der Instrumente und der ihnen eigentümlichen Ausdrucksfähigkeiten (Register) besteht, hat Weber begründet und ist dadurch der Vater nicht nur des romantischen Orchesterstils, sondern auch der modernen Orchesterkunst geworden, die auf diese tonmalerische Verwendung der Instrumente gegründet ist. Diese neue Art der Instrumentierung wurde später hauptsächlich von Berlioz und Wagner ausgebaut.

Auf die dramatischen Arbeiten Webers und auf seine Lebensschicksale werden wir im Zusammenhang mit der Entwicklung der Oper zurückkommen. Hier seien nur die wichtigsten seiner Instrumentalwerke erwähnt. Symphonien hat Weber nur zwei geschrieben, beide in C dur. Sie gehören noch zu den Jugendwerken des Komponisten, lassen aber bereits den zukünftigen Schöpfer des Freischütz ahnen. Das Andante der ersten bezeichnet Kretzschmar als „einen der schönsten langsamen Sätze, welche zur Zeit Beethovens [1807] und ganz unabhängig von diesem Meister geschrieben worden sind". Die Symphonien sind heute vergessen, dagegen ist die zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August I. von Sachsen geschriebene Jubelouvertüre noch heute ein sehr beliebtes Orchesterwerk. — Auch auf dem Gebiete der Kammermusik war Weber fruchtbar. Er schrieb Klarinettenkonzerte, Variationen für Klarinette und ein Quintett für Klarinette und Streichquartett auf Anregung des vortrefflichen Münchener Klarinettisten Heinrich Joseph Bärmann (1784—1847; Weber liebte die Klarinette ganz außerordentlich, er hat ihre dramatischen, wenn ich mich so ausdrücken darf, Fähigkeiten erst entdeckt wie auch die Fähigkeit, schwungvolle Melodien mit größter Wirkung vorzutragen; viele seiner Klaviermelodien [in den Sonaten usw.] gewinnen überhaupt erst, wenn man sie sich von der Klarinette geblasen denkt), ferner ein Konzert und ein Andante und Rondo für Fagott, schließlich noch ein Konzert für Horn. — Weber war ein gewandter und gediegener Klavierspieler. Seine großen Hände ermöglichten ihm weite Spannungen, die er denn auch in seinen Klavierkompositionen reichlich anwendet. Von seinen Klavierkompositionen, die samt und sonders einen sehr brillanten Stil aufweisen, sind zu erwähnen: vier Sonaten in C dur, As dur, D moll und E moll und zwei Konzerte in C dur und Es dur. Von seinen zahlreichen Variationen waren besonders die über das Liedchen Vien quà Dorina bella (Op. 7) beliebt. Heute noch werden seine Es dur-Polonäse (Op. 21), die Polacca brillante in E dur (Op. 72) und das Rondo brillante in Es dur (Op. 62) viel gespielt; die größte Popularität aber erlangte die Aufforderung zum Tanz, die später mehrfach (von Berlioz, Langer und Weingartner) instrumentiert wurde und sich auch als Orchesterstück großer Beliebtheit erfreut, obgleich das echt klaviermäßig geschriebene Stück durch die Instrumentierung manches von seinem Reiz einbüßt. In seinen Liedern traf Weber oft den einfachen Volkston sehr gut. Ein so tiefes Erfassen und Aus-

bauen des lyrischen Gehaltes der Dichtung, wie wir es an Schuberts Liedern bewundern, blieb ihm aber versagt. Dagegen hat er sich mit seinen Kompositionen der patriotischen Lieder aus Körners Leyer und Schwert für vierstimmigen Männerchor recht eigentlich in das Herz des deutschen Volkes hineingesungen. Lützows wilde Jagd, das Schwertlied, das Gebet vor der Schlacht werden noch lange lebendig bleiben.

Weber hat auf seine Zeitgenossen und Nachfolger durch seine Werke und besonders durch seine neue Art der Orchesterbehandlung den größten Einfluß ausgeübt; einen größeren als Schubert, dessen Schaffen erst nach und nach in weiteren Kreisen bekannt wurde und dessen beste Werke bei seinem Tode noch in der Verborgenheit schlummerten. Unter Webers Einfluß steht auch Spohr, der älter als Weber war, diesen aber um mehr als dreißig Jahre überlebte, und dessen Haupttätigkeit erst in die Zeit nach Webers Tode fällt. Wenn wir ihn in der Darstellung Weber vorangehen ließen, so geschah dies darum, weil er, obgleich seine Opern und Symphonien den Einfluß Webers vielfach erkennen lassen, bewußt an Mozart und die Klassiker anknüpfte und daher eigentlich erst mit einem Fuße in der Romantik steht. Ganz und gar unter Webers Einfluß standen aber die beiden Hauptvertreter der romantischen Instrumentalmusik: Mendelssohn und Schumann. Beide wären ohne das vorangehende Wirken Webers undenkbar. Sie traten das Erbe Webers an und bilden unter sich wiederum Gegensätze, indem Mendelssohn mehr zur formalen Richtung der Klassiker hinneigte und den stets auf die Einhaltung der Schönheitslinien bedachten, alles allzu Leidenschaftliche oder allzu Grelle verbannenden weichen romantischen Stil ausbildete, während Schumann gerade die phantastischeren und leidenschaftlicheren Elemente aufgriff, auch vor dem Absonderlichen nicht zurückschreckte und, wenn es sein mußte, die Schönheit der Charakteristik aufopferte. Mendelssohn wirkte infolge der formalen Geschlossenheit und einer gewissen harmonischen Abgeklärtheit seiner Kompositionen Schule bildend. Bei Mendelssohns Nachfolgern (der sogenannten Leipziger Schule) erstarrte jedoch dieser abgeklärte Stil allmählich zum leeren Formalismus und verweichlichte in Sentimentalität, so daß sich die ursprünglich daraus auf den Fortschritt gerichteten Bestrebungen Mendelssohns schließlich in ihr Gegenteil verkehrten und zu einem der stärksten Hindernisse wurden, das sich dem Aufkommen der durch Liszt-Wagner angebahnten neuen Richtung entgegenstemmt. Die sich aus diesen Gegensätzen erhebenden Kämpfe, von denen die Schöpfung des Wagnerschen Musikdramas und das Aufkommen der neuesten Phase der Instrumentalmusik begleitet waren, haben naturgemäß auch auf die Beurteilung Felix Mendelssohn-Bartholdys rückgewirkt, der von seinen Anhängern ebensosehr überschätzt wie von den Anhängern der neuen Richtung (Wagnerianern) unterschätzt und ungerecht beurteilt wurde. Da der sogenannte Wagnerstreit erst in den letzten Jahren allmählich erlahmte, wenn auch immer noch nicht ganz und vollständig bei-

WIEN

Herrn

Herrn Fr Hofmeister

Wohlgebohrn.

Leipzig.

gelegt ist, so wirken diese Vorurteile vielfach auch heute noch nach; wir müssen uns daher bemühen, die Künstlergestalt Mendelssohns möglichst objektiv und ohne Voreingenommenheit zu betrachten.

Felix Mendelssohn-Bartholdy gehört zu jenen Künstlern, die das Unglück hatten, von ihren Freunden allzusehr gelobt zu werden. Er hieß nicht nur Felix; er war in der Tat auch ein Glücklicher, dem die Lebensbahn von Jugend auf geebnet war. Mendelssohn war aber auch persönlich ein liebenswürdiger Charakter und für die Gleichstrebenden ein aufopfernder und stets hilfsbereiter Freund. Der Glanz eines berühmten Namens hatte schon seine Wiege umstrahlt. Moses Mendelssohn (1729—1786), der berühmte volkstümliche Philosoph und jüdische Reformator, der Freund Lessings, war sein Großvater. Moses Mendelssohn, der von armen Eltern abstammte, hatte sich unter harten Kämpfen und vielfachen Entbehrungen vom armen buckligen Schreiber zum Teilhaber eines großen Geschäftshauses emporgerungen. Als Felix Mendelssohn am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren wurde, war der Wohlstand der Familie schon fest begründet. Der Vater des Komponisten, Abraham Mendelssohn, der seinem Familiennamen den Namen seines Schwagers Bartholdy beifügte, war der zweite Sohn des Moses.



Felix Mendelssohn-Bartholdy im fünfzehnten Lebensjahre.
Bleistiftzeichnung von Wilhelm Hensel.

Kurz nach der Geburt des Sohnes siedelte er mit seiner Familie nach Berlin über, wo er das heute noch blühende Bankgeschäft Mendelssohn & Cie. ins Leben rief. Felix Mendelssohn verdankte seiner ausgezeichneten Erziehung einen großen Teil seiner späteren Erfolge. Die Familie unterhielt einen ungemein regen geistigen Verkehr. Die ersten Künstler und Gelehrten Berlins gingen in dem gastfreien Hause ein und aus. So wuchs Mendelssohn unter den denkbar günstigsten äußeren Umständen auf. Die musikalische Begabung des Knaben erwachte frühzeitig, und seine Angehörigen taten alles, was in ihrer Macht stand, um das emporblühende Talent zu hegen und zu pflegen. Felix erhielt die besten Lehrer: Ludwig Berger (1799—1839) für das Klavierspiel, Hennig für das Violinspiel und Zelter, für den theoretischen Unterricht. Der Vater versäumte nichts, was den Sohn fördern konnte. Zelter führte Mendelssohn, der schon mit neun Jahren als Virtuose aufgetreten war, zu seinem Freunde Goethe (1821), und dieser fand großes Gefallen an seinem Klavier-

spiel. Ja, es gelang dem zwölfjährigen Knaben, den greisen Dichter für die ihm früher wenig zusagenden Kompositionen von Beethoven und Schubert zu interessieren. Im gleichen Jahre lernte Mendelssohn Weber kennen, für den er große Zuneigung faßte. Als der berühmte Moscheles (1824) sich in Berlin aufhielt, genoß er auch den Unterricht dieses damals bedeutendsten Klaviermeisters. Schließlich wurde der Knabe noch nach Paris zu Cherubini geführt; und .rst als dieser ein günstiges Urteil über seine Begabung abgegeben hatte, durfte Felix die Musik zu seinem Lebensberuf wählen. Doch absolvierte er zuvor noch die Gymnasialstudien mit Auszeichnung und studierte zwei Jahre an der Berliner Universität Philosophie und Kunstgeschichte. Schon während dieser Zeit entfaltete er eine rege Kompositionstätigkeit. Er schrieb Sonaten, Klavierstücke, Lieder, sogar ein paar kleine Opern. Die Mittel gestatteten es dem Vater, ein kleines Hausorchester zu halten. So fanden allsonntäglich Musikaufführungen statt, bei denen der junge Mendelssohn Gelegenheit hatte, die Wirkung seiner Kompositionen zu erproben und sich im Dirigieren zu üben. Im Jahre 1824 wurde zum Geburtstage des Vaters eine vollständige kleine Oper Die beiden Neffen, aufgeführt, bei welcher Gelegenheit ihn der alte Zelter feierlich vom Lehrling zum Gesellen beförderte. Schon diese Jugendperiode ist reich an künstlerisch durchaus reifen Werken. Mit 17 Jahren schrieb Mendelssohn die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, die formell und inhaltlich schon vollkommen auf der Höhe seiner späteren Orchesterwerke steht. Im Jahre 1827 wurde seine einzige Oper Die Hochzeit des Camacho — die anderen sind nur kleine Gelegenheitsstücke oder Fragmente — im Berliner Schauspielhause aufgeführt, unter dem Beifall der zahlreichen Freunde, aber mit so geringem tatsächlichen Erfolge, daß sie ohne Sang und Klang wieder von der Bühne verschwand. Eine Tat von großer künstlerischer Bedeutung vollbrachte Mende'ssohn, als er am 11. März 1829 in der Singakademie, trotz des anfänglichen Widerstandes Zelters, die seit beinahe hundert Jahren vergessene Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach aufführte und dadurch das größte Werk des Vaters der modernen Musik zu neuem Leben erweckte. Damit begann die Periode jener Ausgrabungen, die ebenfalls zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten des Kunstlebens im neunzehnten Jahrhundert gehören und die uns im Laufe der Zeit so manches bedeutende Kunstwerk der Vorzeit wieder zugänglich machten, das erst jetzt, nachdem es der Vergessenheit entrissen, seine befruchtende Wirkung auf die nachgeborenen Generationen ausüben konnte. Mit jener ersten Berliner Aufführung der Matthäuspassion begann eine eigentliche Renaissance der Bachschen Kunst. Jetzt erst wurde die ganze Größe dieses Meisters erkannt, die seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger noch nicht abzuschätzen vermocht hatten, weil sie ihm noch zu nahe standen. — Im selben Jahre begab sich Mendelssohn nach London, wo ihm Moscheles die Wege ebnete, und wo die Sommernachtstraum-Ouvertüre und die C moll-Symphonie begeisterte Aufnahme fanden. Eine von London aus unternommene Reise nach Schottland gab ihm die Anregung zu der (erst in Italien ausgearbeiteten) Hebriden-Ouvertüre und der schottischen Symphonie (A moll, Op. 56). Im folgenden Jahre unternahm er eine Reise nach Italien, wo er mit großem Eifer die Überreste des Altertums studierte und das Land, die Natur und die Meisterwerke der bildenden Kunst mehr auf sich einwirken ließ als die italienische Musik, die ihm unerquicklich schien. Die ersten Lieder ohne Worte, die Kantate Walpurgisnacht (nach Goethes Text), eines seiner kräftigsten und frischesten Werke, entstanden hier. Nach seiner Rückkehr aus Italien hielt er sich kurze Zeit in München, Paris und wiederum in London auf. Während dieser Zeit (Mai 1832) starb sein Lehrer Zelter in Berlin, und Mendelssohn hoffte, als dessen Nachfolger die Leitung der Singakademie übernehmen zu können; doch wurde statt seiner Rungenhagen, der langjährige zweite Leiter des Vereins, zum ersten Dirigenten erwählt. Das mag dazu beigetragen haben, ihm den Aufenthalt in Berlin zu verleiden. Er nahm daher 1833 mit Freuden die Stellung eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an, wo er im selben Jahre bereits das niederrheinische Musikfest geleitet hatte. Hier hatte er die Kirchenmusik, einen



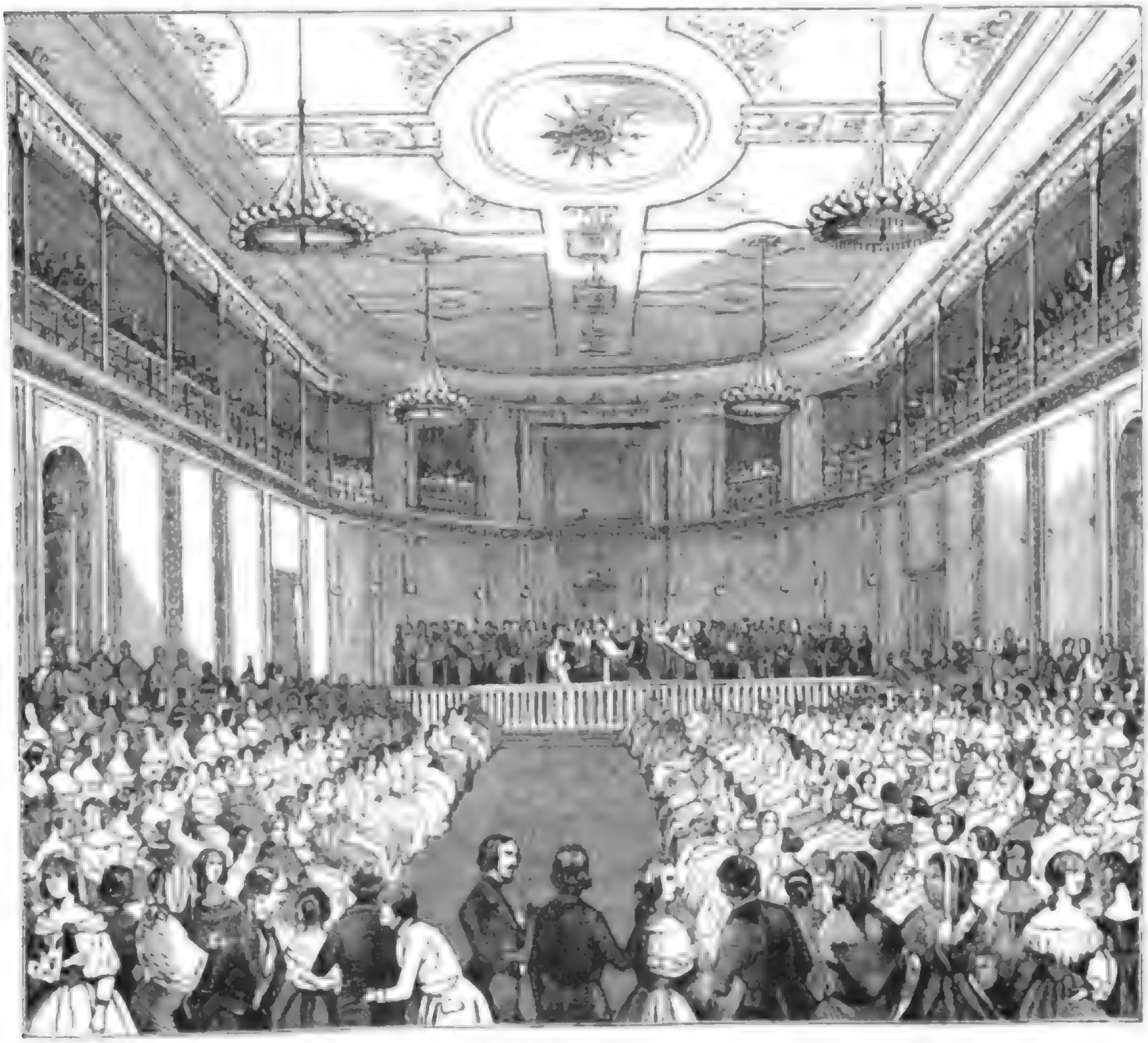
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Nach einer Bleistiftzeichnung von Ed. Bendemann 1833.

Gesangverein und die regelmäßigen Winterkonzerte zu dirigieren und überdies noch von 1834 an die musikalische Leitung des Theaters zu übernehmen, an dessen Spitze der romantische Dichter Karl Immermann stand. Doch sagte Mendelssohn die Tätigkeit am Theater wenig zu, auch kam es bald zu Differenzen zwischen dem Dichter und dem Komponisten, so daß letzterer schon im Jahre 1835 seine sämtlichen Ämter in Düsseldorf niederlegte und einem Ruf nach Leipzig folgte, wo er am 4. Oktober unter begeistertem Jubel des Publikums zum ersten Male das Gewandhauskonzert dirigierte. Das bedeutendste Werk der Düsseldorfer Periode ist das Oratorium Paulus. — Erst in Leipzig entfaltete Mendelssohn seine volle Tätigkeit. Er machte Leipzig auf einige Zeit zum Mittelpunkt des deutschen Musiklebens, indem er eine Anzahl hochbedeutender Musiker (u. a. Julius Rietz, Moritz Hauptmann, Ferdinand David, Ignaz Moscheles) nach dieser Stadt zog, die Gewandhauskonzerte auf eine bisher unerreichte künstlerische Höhe hob und durch Grün-

dung des Leipziger Konservatoriums (1843) die erste auf ernster wissenschaftlicher Grundlage fußende Hochschule für Musik in Deutschland schuf. Im Jahre 1837 vermählte er sich mit Cäcilie Jeanrenaud. Seit der Begründung des eigenen Hausstandes kam etwas mehr Ruhe in das Leben des Komponisten; er hatte in Leipzig festen Fuß gefaßt, wenn er auch zeitweilig vorübergehend in der Ferne weilte (1841, 1842, 1845 in Berlin, Winter 1844/45 in Frankfurt a. M., 1846 in Birmingham). Besonders lockten ihn immer wieder Aussichten auf eine Anstellung in Berlin, wo König Friedrich Wilhelm IV. mit dem Gedanken umging, ein Konservatorium zu gründen. Doch zerschlugen sich diese Pläne, und so blieb Mendelssohn der Stadt Leipzig erhalten. Die übermäßigen geistigen Anstrengungen und die vielfachen Aufregungen seines Künstlerberufes riefen bei dem Komponisten, der von zarter Konstitution und nervösem Temperament war, zuzeiten eine Art Übermüdung hervor, die sich in einer gewissen Amtsverdrossenheit äußerte; seine klare Heiterkeit verließ ihn, und er fühlte sich unzufrieden. Es waren Anzeichen eines verborgenen körperlichen Leidens. Auch erschütterte ihn der am 17. Mai 1847 erfolgte Tod seiner geliebten Schwester Fanny aufs heftigste. Noch im selben Jahre, am Abend des 4. November 1847, erlag er einem Nervenschlage.

Der Schwerpunkt von Mendelssohns Bestrebungen lag in der Pflege der Klassiker, die er dem öden, geistlosen Virtuosentum, das sich immer rücksichtsloser vorzudrängen und breit zu machen suchte, entgegensetzte. Die res severa, die strenge, sich in gefestigten Formen bewegende Kunst der alten Meister — und natürlich auch ihrer ernsthaften Nachahmer — sollte das verum gaudium, das wahre künstlerische Vergnügen bilden, nicht leerer Ohrenkitzel oder ein inhaltloses Spiel mit virtuosen Kunststücken. In diesem Sinne leitete er vor allem die Gewandhauskonzerte, die sich schon vorher eines großen Rufes erfreut hatten. Die Programme wurden nun viel sorgfältiger ausgewählt und das Minderwertige unbarmherzig daraus verbannt; die dilettantischen Unvollkommenheiten, an denen derartige Veranstaltungen damals noch vielfach litten, wurden beseitigt, auf klare und vollendete Wiedergabe der Musikstücke wurde die größte Sorgfalt verwandt. Diese sorgfältige, ruhige und durchaus objektive Wiedergabe der klassischen Meisterwerke, wobei die Persönlichkeit der ausübenden Musiker völlig hinter dem zu Gehör gebrachten Werke verschwand, mußte in einer Zeit, wo sich noch vielfach ein hohles Virtuosentum mit gehaltlosen Kunststücken breit machte und bestrebt war, die eigene Persönlichkeit möglichst in den Vordergrund zu drängen, ungemein heilsam und klärend auf den Geschmack wirken, und Mendelssohns Tätigkeit muß in dieser Beziehung direkt als reformatorisch bezeichnet werden. Doch lag in dem allzu starken Hervorkehren der Objektivität zugleich auch eine Gefahr, der Mendelssohn und seine Nachfolger, die sogenannte Leipziger Schule, nicht entgangen sind. Der wahre Fortschritt der Kunst bewegte sich, wie uns die ganze Entwicklungsgeschichte der Musik lehrt, nach der entgegengesetzten, nach der subjektiven und individualistischen Seite hin. Der Fortschritt verlangte gerade ein stärkeres Betonen des persönlichen Momentes, das aber nicht, wie bei den technischen Kunststücken der Virtuosen, lediglich als Befriedigung der persönlichen Eitelkeit

auftreten durfte, sondern im Gegenteil eine Verinnerlichung der Kunst herbeiführen sollte. Die neue Zeit verlangte vom Komponisten mehr Individualität als die Vergangenheit, er mußte der Welt mehr als nur Allgemeines zu sagen haben; wie sie vom ausübenden Künstler mehr persönliche, innerliche Anteilnahme am Werke des Komponisten forderte, das er im Geiste seines Urhebers neu schaffen und gleichsam miterleben sollte.



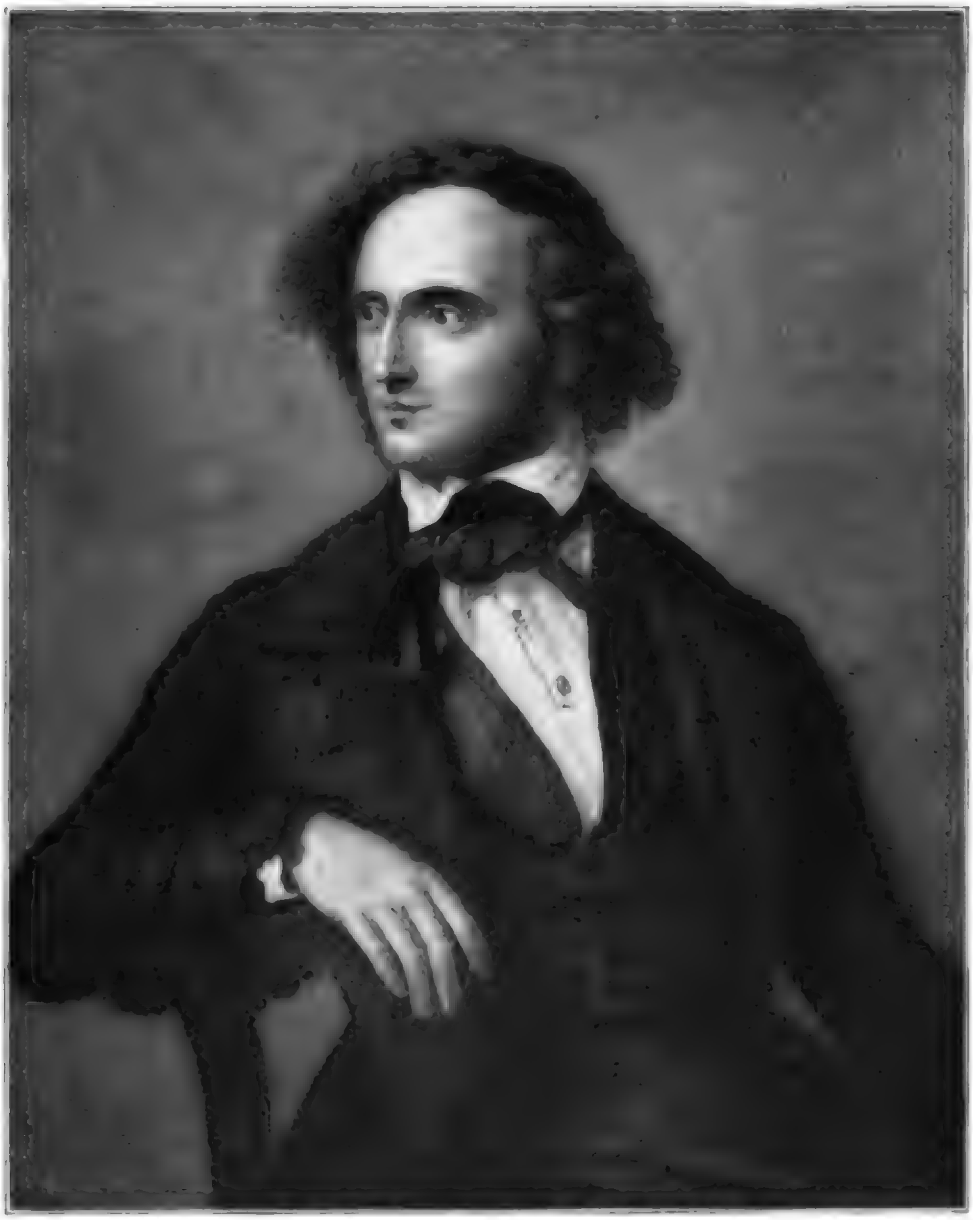
Ein Gewandhauskonzert zu Leipzig im Jahre 1845.
Nach einem Zeitbild in der Illustrierten Zeitung.

Für diesen Zug der Zeit hatte Mendelssohn, der seine Blicke immer mehr auf die Vergangenheit als auf die Zukunft gerichtet hielt, kein Verständnis. Mendelssohn haßte alles Starke und Leidenschaftliche; er hielt es für unschön und störend. Er suchte deshalb auch bei der Wiedergabe der Klassiker nach Möglichkeit alle Ecken und Kanten abzuschleifen, nach seiner Ansicht zu stark hervortretende Härten zu mildern, alles auf einen gewissen anständigen Gesellschaftston zu stimmen. So ließ er zum Beispiel die gewaltigen

polternden Rezitative der Bässe am Anfang des vierten Satzes der neunten Symphonie sanft spielen; das schien ihm, dem wohlerzogenen Sohn aus gutem Hause, der für eine solche revolutionäre Einleitung kein Verständnis haben konnte, schicklicher. Diese sanft abgeklärte Art, Beethoven zu dirigieren, wurde nachgeahmt und blieb in Übung, bis Richard Wagner damit aufräumte und uns wieder den unverschönerten, echten Beethoven schenkte. Schon dies eine Beispiel zeigt, wohin Mendelssohns Nachfolger gelangen mußten. Die klassische Objektivität und Ruhe erstarrte im Leipziger Gewandhause zur Langweiligkeit. Das berühmte Konzertinstitut sank allmählich von seiner Höhe wieder herab, es büßte die führende Stellung im Musikleben ein und wurde sogar zu einem Hemmnis des Fortschrittes, zu einer Hochburg der Reaktion. Erst als der letzte Mendelssohnianer Karl Reinecke nach fünfunddreißigjähriger Tätigkeit den Taktstock niederlegte und Arthur Nikisch die Leitung der Konzerte übernahm, begann in den Räumen des an Stelle des alten Gewandhaussaales erbauten neuen, prächtigen Konzerthauses ein frischerer, freierer, modernerer Wind zu wehen.

Mendelssohns Kompositionen zeichnen sich alle durch klare, wohlabgerundete Form, durch schöne, oft ans Volkstümliche und Sentimentale streifende Melodik und eine gewisse vornehme Eleganz aus. Er zeigt sich auch als schaffender Künstler überall als der fein und vielseitig gebildete Mann, der alles Unschöne und Aufdringliche, alles Bizarre und Gewaltsame meidet. Wie seinem Leben harte Kämpfe erspart blieben, so wissen auch seine Kompositionen nichts von solchen zu erzählen. Die Leidenschaft kräuselt kaum die Oberfläche des klaren Spiegels seiner Seele. Das Zierliche, Graziöse, Leichte, Duftige ist daher sein Gebiet, nicht das Große und Erhabene; im Reiche der Elfen fühlt er sich wohl und zu Hause. Die Gabe, empfangene Natureindrücke in Tönen wiederzugeben, ist ihm in hohem Maße eigen, das beweisen vor allem seine berühmten Ouvertüren und manche seiner Klavierstücke (Lieder ohne Worte). In dieser Beziehung ist Mendelssohn durchaus Romantiker. Er war auf allen Gebieten der Musik fruchtbar, nur auf dem der Oper ist ihm nichts geglückt.

Außer einigen Jugendopern, darunter die bereits genannte Hochzeit des Camacho, und einem kleinen Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" hinterließ er das Fragment einer Oper „Loreley", die ihn noch in seinem letzten Lebensjahre beschäftigte. Es besteht aus dem Finale des ersten Aktes, einem Ave Maria und einem Winzerchor, von denen besonders das Finale bedeutende und schöne Stellen enthält. In der Szene, wo Leonore den Pakt mit den Geistern schließt („Wie ich den Schleier hier zerreiße"), erhebt sich der Komponist sogar zu einer gewissen dramatischen Kraft. Ob es nur der Mangel an passenden Texten war, der Mendelssohn immer wieder an der Komposition einer Oper hinderte, obgleich er sich fortgesetzt mit dramatischen Plänen trug? Wohl kaum. Er fühlte gewiß selbst, daß ihm die eigentliche starke Gestaltungskraft fehlte, die zur Schöpfung einer guten Oper unbedingt notwendig ist. Es fehlten seinem Charakter die Ecken und Härten, ohne die das Drama nicht auskommen kann. — In seinen beiden Oratorien **Paulus** (1836) und **Elias** (1846), die mit einem unvollendeten dritten **Christus** eine Trilogie bilden sollten,





Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nach einem Stahlstiche von J. Caspar und W. Hensel.

erhob sich Mendelssohn hoch über die ähnlichen Versuche seiner Zeitgenossen. Wenn sich auch das weitverbreitete Urteil, daß wir in diesen Werken die besten Oratorien nach Händel besäßen, heute wohl kaum mehr aufrecht erhalten läßt, so müssen doch diese beiden Werke, in denen sich nicht nur ein ernstes künstlerisches Streben offenbart, sondern auch etwas vom alten echt kirchlichen Geist des Oratoriums wieder auflebt, zu den bedeutendsten und interessantesten Erscheinungen in der Musik des vorigen Jahrhunderts gezählt werden. Ihre Schwäche liegt in der teilweise unklaren Führung der Handlung und in der auf einem Mißverständnis des eigentlichen Oratoriencharakters beruhenden Herübernahme des Erzählers und des Gemeindechorals aus den (liturgischen) Passionsmusiken in das Oratorium. Der Wert der beiden Mendelssohnschen Oratorien aber zeigt sich am besten daran, daß sie sich neben den in jüngster Zeit wieder mit vermehrter Liebe und Begeisterung gepflegten Händelschen Oratorien bis heute in der Gunst des Publikums zu halten vermochten, und daß einzelne Stücke daraus wirklich in den Gemeinbesitz des Volkes übergegangen, ja bis in unsere Schulen vorgedrungen sind. Von größeren kirchlichen Chorwerken Mendelssohns seien noch die fünf Psalmen, unter denen der 42. (Wie der Hirsch schreit) und der 95. (Kommt, laßt uns anbeten) die bekanntesten sind, ferner drei Motetten, der fünfstimmige Chor Tu es Petrus, Hymnen und geistliche Männerchöre erwähnt. — Unter den weltlichen Chorwerken nimmt die erste Stelle die bereits erwähnte Kantate Walpurgisnacht ein, deren Phantastik sogar einem Berlioz Bewunderung abnötigte. In der Hauptsache in das Gebiet der Chorkompositionen fallen auch die Schauspielmusiken zu Racines Athalia, zur Antigone und zum Ödipus auf Kolonos des Sophokles. Mit der rührseligen Tragödie Racines verbindet sich die weiche Musik Mendelssohns recht wohl; um so weniger aber vermochte der Komponist den Geist und Charakter der antiken Tragödie zu treffen.



Das Mendelssohn-Denkmal vor dem Konzerthaus in Leipzig.

Die größte Popularität erlangten Mendelssohns volkstümliche Chorlieder und Männerquartette. Lieder wie: Es ist bestimmt in Gottes Rat; O Täler weit, o Höhen,

oder: Wer hat dich, du schöner Wald, werden noch lange im Munde des Volkes leben, da sie seiner Vorliebe für das Sentimentale entgegenkommen. Sie haben auch Unheil angerichtet; denn sie wurden unzählige Male nachgeahmt und meistens gerade in ihren sentimentalen Eigenschaften. Sie haben so den berüchtigten „Liedertafelstil" mitbegründen helfen.

Von Mendelssohns fünf Symphonien ist die dritte, die schottische (A moll), mit Recht am meisten bewundert worden. Sie ist entschieden das schönste große Orchesterwerk, das Mendelssohn geschaffen hat. Die erste Anregung dazu empfing er während seiner Reise in Schottland (1829) beim Besuche des verfallenen Schlosses der Königin Maria Stuart. Das malerische Moment der Romantik verbindet sich in diesem Werke mit höchster Formvollendung, das landschaftliche Kolorit, die schottische Nebelstimmung, ist prächtig getroffen. Die vierte, italienische Symphonie (A dur), die sich mit der schottischen in die Gunst des Konzertpublikums teilt, ist im Jahre 1839 in Italien konzipiert, zeigt aber nur in ihrem letzten Satze, einem ausgelassenen Saltarello, wirklich italienisches Kolorit, während in den übrigen Sätzen (auch im ersten mit dem berühmten blauen Himmel und besonders im dritten, fast wienerisch gemütlichen) unverfälschte deutsche romantische Stimmung herrscht. Beide Symphonien sind übrigens, nach Mendelssohns Gewohnheit, der vielfach und lange an seinen Arbeiten, auch an schon aufgeführten, zu feilen pflegte, erst in späteren Jahren fertiggestellt und veröffentlicht worden. Weniger oder gar nicht bekannt sind dem heutigen Publikum die erste Symphonie in C moll, die sich in ihrem Inhalt stark an Beethoven (G dur-Konzert, Coriolanouvertüre, Waldsteinsonate) anlehnt, und die fünfte oder Reformationssymphonie (D dur), die fast das Gebiet der Kammermusik streift. Der Lutherchoral „Ein' feste Burg" und das sogenannte Dresdner Amen, jene liturgische Figur, die Wagner im „Parsifal" als Gralsmotiv benützt hat, werden darin thematisch verarbeitet. Die zweite Symphonie Lobgesang, die von Mendelssohn als Symphoniekantate bezeichnet wurde, ist 1840 zur Gutenbergfeier in Leipzig geschrieben. Hier macht Mendelssohn, wie Beethoven in der Neunten, aber nicht aus so zwingenden inneren Gründen, den Versuch, die Symphonie mit dem Chor zu verbinden, indem er drei Instrumentalsätzen eine Kantate folgen läßt, deren Singstimmen das Thema des ersten Satzes aufnehmen. — Größere Verbreitung als die Symphonien fanden Mendelssohns Konzertouvertüren Sommernachtstraum, Die Hebriden (Fingalshöhle), Meeresstille und glückliche Fahrt, Das Märchen von der schönen Melusine, Ruy Blas, Trompetenouvertüre, die ständige Repertoirestücke unserer Konzerte und so allgemein bekannt sind, daß wir sie nur zu erwähnen brauchen. Sie zeigen Mendelssohns Eigenart, seine große orchestrale Schilderungskunst, seine Melodik und seine klare Formgestaltung am deutlichsten. Unter den Kammermusikwerken sind die beiden Klaviertrios, die Streichquartette, das Oktett für Streichinstrumente, die beiden Streichquintette, verschiedene Sonaten für Violine Violoncello, usw. zu nennen. Sehr beliebt bei Künstlern wie beim Publikum ist Mendelssohns einziges Violinkonzert, das zu den schönsten seiner Gattung gehört. — Eine hervorragende Stellung nimmt Mendelssohn als Klavierkomponist ein. Auch auf diesem Gebiete suchte er dem schalen Virtuosentum durch gehaltvollere und vornehmer gehaltene Kompositionen entgegen zu wirken, wobei er jedoch stets auf eine elegante und gefällige Schreibweise bedacht war. Er schrieb zwei Klavierkonzerte, das beliebte H moll-Capriccio (Op. 22) und das Rondo brillant (Op. 29) für Klavier und Orchester. Die weiteste Verbreitung unter allen seinen Klavierkompositionen fanden die Lieder ohne Worte (8 Hefte). Es sind kleinere, sehr melodische Charakterstücke, fein ausgearbeitete und formvollendete Stimmungsbilder. An Gedankengehalt können sie sich zwar mit den Schubertschen Impromptus oder den kleineren Klavierstücken Schumanns nicht messen, aber sie schmeicheln sich dem Ohre ein, und da sie zumeist keine allzu großen technischen Schwierigkeiten bieten, so haben sie hauptsächlich auch in Dilettantenkreisen vielen Anklang gefunden und gerade hier als Gegengift gegen die öden Salonstücke eines Herz, Hünten

usw. sehr segensreich gewirkt. Allerdings sind sie vielfach und oft in recht wässriger Weise nachgeahmt worden, so daß schließlich die durch sie hervorgerufene Literatur der ursprünglich durch sie bekämpften an Banalität nicht mehr viel nachgab. Von den übrigen zahlreichen Klavierkompositionen Mendelssohns seien noch das duftige Rondo capriccioso (Op. 14) und die Variations sérieuses (Op. 54), die Kinderstücke und die Präludien und Fugen genannt. Die große Klaviersonate hat Mendelssohn weniger gepflegt. Er schrieb nur vier solcher Werke, darunter die oft als schottische Sonate bezeichnete Phantasie Op. 28.

Mendelssohn war vor allen Dingen ein Meister der äußeren Form. Seine Kompositionen sind schön, wohlklingend, auch geistreich, aber ohne Tiefe. Seiner vielgepriesenen Melodik fehlt oft die eigentliche Seele. Die innere Ergriffenheit wird durch eine gewisse träumerisch-weibliche Sentimentalität ersetzt, die übrigens ganz im Charakter seiner Zeit lag. Seine beste Eigenschaft ist ein sehr guter und fein ausgebildeter Geschmack, der niemals ins Unschöne und Triviale verfällt. Vornehmlich durch diesen an den besten Vorbildern geschulten Geschmack hat er erzieherisch auf seine Zeit gewirkt. Im großen und ganzen aber war sein Blick doch mehr nach rückwärts als nach vorwärts gerichtet. Seine Ideale lagen eigentlich in der Vergangenheit. Darum fehlte ihm auch das sichere Urteil für die kommende Kunst und ihre Vertreter. Schon den letzten Beethoven verstand er nicht mehr. Von der neunten Symphonie soll er (wie A. B. Marx berichtet) gesagt haben: „sie macht mir kein Pläsier", und für die aufstrebende junge Kunst hatte er nur Spott. Chopin nannte er witzelnd Chopinetto, Berlioz bezeichnete er als einen ganz unfähigen Musiker, und von Liszt wollte er überhaupt nichts wissen. Über die Aufführung des fliegenden Holländer in Leipzig urteilte er, es sei ja kein vollständiger Durchfall gewesen, und Wagners C dur-Symphonie, die der junge Komponist dem damals von ihm hochverehrten Meister eingesandt hatte, verschwand merkwürdigerweise ganz von der Bildfläche, bis sie sich erst kurz vor Wagners Tode in einer alten Kiste wiederfand. In diesen Zügen scheint sich der Mangel an Verständnis auch mit einer gewissen Unduldsamkeit zu verbinden. Darin ist Mendelssohn Spohr völlig unähnlich, der, trotzdem sein Herz ebenfalls den Klassikern gehörte, dennoch die starken Talente der modernen Richtung erkannte und ihr Schaffen zu verstehen suchte, während sich Mendelssohn in seinem Urteil über seine größten Zeitgenossen stets getäuscht hat. Aber wenn Mendelssohn auch kein bahnbrechendes Genie war, so war er doch ein ernststrebender Künstler und ein bedeutender Mensch. Er hat uns eine Anzahl schöner Werke geschenkt, und wenn sein Schaffen schließlich nur als das schöne Abendrot einer verklingenden Epoche erscheint, so hat er doch dadurch, daß er das Banner der klassischen, ernsten Kunst hochhielt, in seiner Art den Boden für die nach ihm kommenden größeren Geister bereitet, deren Sprache er noch nicht verstand.

Eine ganz entgegengesetzte Natur war Robert Schumann, der eine Zeitlang mit Mendelssohn in Leipzig zusammen wirkte und mit ihm in

Freundschaft verbunden war. Ihn beunruhigte das Neue, das Andersgeartete nicht wie Mendelssohn, im Gegenteil: er suchte es auf mit fast nervöser Hast und begrüßte die stärksten und eigenartigsten Talente mit froher Begeisterung. Schon sein Verhältnis zu Beethoven ist ein anderes. Er blickte nicht in der scheuen, halb ängstlichen Ehrfurcht, sondern mit schwärmerischer Liebe zu dem größten Meister empor. Er war unter seinen Zeitgenossen vielleicht der erste, dem das Verständnis für des Titanen ganze Größe aufdämmerte; er bewunderte nicht nur das immense technische Können Beethovens, sondern drang auch in den Geist seiner Werke ein, er verehrte in ihm nicht nur den Künstler, sondern auch den Menschen. Das Verhältnis zu Beethoven aber erweist sich uns geradezu als ein Grad- und Wertmesser für die Beurteilung der besten Tonkünstler des Jahrhunderts. Je mehr das wirkliche Verständnis für Beethovens Schaffen wächst, um so höher hebt sich auch wieder das Niveau der Kunst. Wagner, die gewaltigste Erscheinung unter den neueren Künstlern, liebte und verehrte Beethoven am glühendsten und war am tiefsten in den Geist gerade seiner letzten Werke eingedrungen, die so lange selbst von den besten und eifrigsten Verehrern des Meisters mißverstanden worden waren. Darum verlieh er auch dem Bau seines Festspielhauses, der das sichtbare Denkmal seines eigenen Schaffens und Strebens bilden sollte, die künstlerische Weihe durch eine Musteraufführung der neunten Symphonie. — Während aber einem Wagner die eigene machtvolle Persönlichkeit, die sich dem Größten verwandt fühlte, und die universelle Beanlagung seines Geistes die Größe Beethovens vollständig enthüllte, so daß sie klar vor ihm lag und er sie nicht nur mit dem Gefühl, sondern auch verstandesmäßig fassen konnte, lebte in Schumann mehr eine instinktive Ahnung dieser Größe, und diese verdankte er seinem tiefpoetischen Sinn. Schumann ist seinem inneren Wesen nach Poet. War Mendelssohn in seinen Kompositionen ein geistvoller Schilderer, der in der absoluten Musik das malerische Element stark zur Geltung brachte, so können wir in Schumann den eigentlichen Dichter unter den Romantikern erblicken. Er ist eine weniger abgeklärte Natur als Mendelssohn, seine Kompositionen sind viel weniger formvollendet, aber bei weitem gedankenreicher. Doch wie eine strenge formale Schulung und das wohlüberlegte künstlerische Maß mit weniger und unbedeutenderen Gedanken hauszuhalten vermag und dabei seiner Wirkung sicherer ist als das ungezügelte Genie, das sein Gedankengold oftmals wirkungslos verschwendet, so konnte Mendelssohn bei den Zeitgenossen auch raschere und leichtere Erfolge erlangen als Schumann, in dessen Art sich die Welt erst hineinfinden mußte. Indes hat es Schumann auch bei Lebzeiten nicht an Anerkennung und begeisterten Freunden gefehlt; er litt aber darunter, daß er mit seiner Kompositionstätigkeit nicht überall volle Anerkennung erntete. Er fühlte wohl auch, was ihm fehlte, und suchte die Mängel auszugleichen. Vom

Klavier ausgehend, suchte er sich ein Gebiet der Musik nach dem andern, den Gesang, die Kammermusik, das Orchester mühsam zu erobern, er versuchte sich in allen Gattungen der Komposition. Während es aber einem geborenen Formtalent, wie Mendelssohn, leicht wurde, in allen Gattungen gleichmäßig Gutes zu schaffen, da sich bei ihm der niemals so tiefgehende Inhalt stets willig der Form fügte, mußte dies einer Künstlernatur vom Schlage Schumanns, in dessen Schaffen der geistige Gehalt größeres Gewicht hatte als die äußere Form, besonders schwer fallen. Der neue Inhalt möchte sich neue Formen bilden. Auch Schumann versuchte direkt neue Formen einzuführen (z. B. die Chorballaden), aber mit wenig Glück; denn



Robert Schumanns Geburtshaus zu Zwickau.

er besaß doch noch nicht die Kraft, das alte Gebäude niederzureißen und von Grund auf neu zu bauen. In seinen Klavierstücken und in seinen Liedern fand er gleichsam instinktiv den rechten Weg, aber in den größeren Kompositionen mußte er sich notgedrungen immer wieder zu den alten hergebrachten Formen zurückwenden. Er mußte seiner Natur Gewalt antun und tat ihr auch dadurch Gewalt an, daß er sich, vom Ehrgeiz getrieben, hinter anderen nicht zurückzustehen, auf Gebiete begab, die ihm innerlich fremd waren, die seinen Anlagen nicht entsprachen. Dadurch kam ein starker Zwiespalt in sein Leben, der wohl die unglückselige Katastrophe herbeiführen half, die seiner ruhmvollen Künstlerlaufbahn ein so jähes Ende setzte.

Robert Alexander Schumann wurde am 8. Juni 1810 in dem sächsischen Städtchen Zwickau geboren. Sein Vater war ein angesehener Buchhändler, der sich auch literarisch

betätigte. Weder er noch Schumanns Mutter, eine geborene Schnabel aus Zeitz, waren musikalisch; doch ließen sie dem Sohne durch den Organisten Kuntsch schon frühzeitig Klavierunterricht erteilen. Dieser entdeckte bald die außergewöhnliche Begabung des Knaben für die Tonkunst. Doch scheint beim Lehrer der gute Wille stärker gewesen zu sein als die Fähigkeit. Kuntsch war selbst Autodidakt und vermochte ein sich so stürmisch äußerndes Talent kaum in die richtigen Bahnen zu leiten. Er gab denn auch nach relativ kurzer Zeit den Unterricht auf und überließ den Schüler, den er nichts mehr lehren konnte, sich selbst. Aber neben dem musikalischen Talente regte sich in dem jungen Schumann auch die dichterische Ader; er verfaßte Räuberkomödien, die er mit seinen Kameraden auf einer selbst hergestellten Bühne aufführte. Im Jahre 1819 hörte er den berühmten Moscheles spielen; das machte einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er sich ganz dem Klavier zu widmen beschloß. Als ihm aber eines Tages die Partitur einer Ouvertüre von Righini in die Hände fiel, bildete er gleich aus seinen Mitschülern ein Orchester; und da die Instrumente nicht vollzählig besetzt werden konnten, so wurden die fehlenden Baßstimmen von dem jugendlichen Dirigenten am Klavier ergänzt. Der Vater freute sich über das Talent seines Sohnes und war seinen Wünschen nicht entgegen. Da es in Zwickau an geeigneten Lehrkräften fehlte, so wandte er sich an Karl Maria von Weber, der sich auch bereit erklärte, die Ausbildung Schumanns zu übernehmen. Doch zerschlug sich der Plan; vielleicht scheiterte er an Webers Kränklichkeit, vielleicht am Widerstande der Mutter, die den Sohn vor der „schwankenden Zukunft und dem unsicheren Brote" der Künstlerlaufbahn bewahren wollte. Als dann im Jahre 1826 der Vater starb, war von diesen Dingen überhaupt nicht mehr die Rede; denn Mutter und Vormund erklärten, Robert müsse einen praktischen Beruf ergreifen. So bezog er nach Absolvierung der Gymnasialstudien im Jahre 1828 die Universität Leipzigs als Studiosus juris. Hier machte er die Bekanntschaft des berühmten Klavierlehrers Friedrich Wieck (1785—1873), bei dem er den ersten planvollen und methodischen Unterricht erhielt. Von der Rechtswissenschaft aber hat Schumann wenig profitiert. Auch in den paar lustig durchschwärmten Semestern im schönen Heidelberg war ihm das Jus höchst gleichgültig. Er berauschte sich mit seinem Freunde Gisbert Rosen an der schönen Natur, begeisterte sich für die alten und neuen Dichter, vor allem für Jean Paul, und lebte im übrigen nur der Musik; denn in seinem Innern stand der Plan fest, dennoch den Künstlerberuf zu erwählen. Endlich im Jahre 1830 erlangte er dazu die Einwilligung der Mutter. Der „Kampf zwischen Poesie, zwischen Kunst und Jus" war beendet, und Schumann kehrte nach Leipzig zurück, um seine Studien bei Wieck wieder aufzunehmen. Gleichzeitig befaßte er sich unter der Leitung Heinrich Dorns, des Kapellmeisters am Leipziger Theater, zum ersten Male gründlicher mit theoretischen Studien, von denen er bisher nicht viel hatte wissen wollen. Seine Klavierstudien betrieb Schumann mit großem Eifer. Angeregt durch das vollendete Spiel von Wiecks Tochter Klara, für die er eine große Zuneigung faßte, wollte auch er sich zu einem tüchtigen Virtuosen ausbilden. Er verfiel dabei auf eine eigenartige selbstersonnene Fingertrainierung, wodurch die Unabhängigkeit der einzelnen Finger voneinander bewirkt werden sollte, indem er den Mittelfinger in einer Schlinge aufhing und ihn empor zog, während er mit den übrigen übte. Die Folge des unbedachten Experiments war eine Sehnenverstreckung, die eine Lähmung des rechten Mittelfingers nach sich zog. Dadurch wurde er gezwungen, auf seine Virtuosenträume für immer zu verzichten. Um so eifriger widmete er sich nun der Komposition. Als Op. 1 erschienen die schon in Heidelberg entworfenen Variationen über den Namen Abegg, denen bald als Op. 2 die Papillons, zwölf kleine flatternde, in Tanzform gehaltene Klavierstückchen folgten. Im Jahre 1832 unternahm er den kühnen Versuch, Capricen von Paganini für Klavier zu übertragen. Es war eine „herkulische" Arbeit, aber sie gelang, indem Schumann in eigenartig geschickter Weise die Klangwirkung der Violine durch die des Klaviers zu ersetzen wußte. Gleichzeitig entstanden die Intermezzi (Op. 4), liedartige Charakterstücke für Klavier. Den Winter 1832/33 verbrachte

er in seiner Vaterstadt Zwickau, wo er in einem Konzert der Klara Wieck einen symphonischen Satz eigener Komposition mit Beifall aufführte, der indessen niemals gedruckt wurde. Der Versuch, sich des Orchesters zu bemächtigen, blieb vorläufig vereinzelt; denn als er im Frühjahr wieder nach Leipzig zurückkehrte, widmete er sich neben seinen theoretischen Studien wieder ganz der Klavierkomposition. Es entstanden die Impromptus über ein Thema von Klara Wieck (Op. 5). — In Leipzig lebte Schumann ziemlich einsam. Im Kaffeebaum, wo er allabendlich in einem engeren (vorwiegend aus Nichtmusikern bestehenden) Freundeskreise verkehrte, saß er meistens stumm und in sich gekehrt am Tische.



Robert Schumann.
Nach der Lithographie von Joseph Kriehuber 1839.

Anzeichen einer nervösen Überreiztheit stellten sich schon damals ein und äußerten sich in Niedergeschlagenheit und eigentümlichen Angstzuständen. Seine im vierten Stock des Eckhauses Burgstraße und Sporergasse gelegene Wohnung wurde ihm unleidlich, weil er fürchtete, er könnte sich in einem solchen Anfall aus dem Fenster stürzen. Doch gingen diese Zustände wieder vorüber. In den Gesprächen mit Freunden und Berufsgenossen wurden natürlich auch die musikalischen Zustände vielfach erörtert. Besonders mit der musikalischen Kritik war man gar nicht zufrieden. Die von Rochlitz an Fink übergegangene Allgemeine musikalische Zeitung brachte nur trockene analytische Besprechungen, sie huldigte überdies den Tagesberühmtheiten und hätschelte selbst die kleinsten Talentchen liebevoll, wenn sie sich nur schön zahm in den alten ausgefahrenen Geleisen bewegten,

während gerade die emporstrebenden starken Talente (Schubert, Mendelssohn, Chopin usw.) keine Gnade fanden. In Berlin übte Rellstab, der Herausgeber der Iris, sein kritisches Amt in ähnlicher Art. Das sollte anders werden. Man beschloß die Gründung einer neuen Zeitschrift, die mit dem alten Schlendrian und der „kritischen Honigpinselei" brechen und offen und ehrlich der neuen Zeit dienen sollte. Schumann war die Seele der Gründung. Nach Überwindung vieler Schwierigkeiten konnte die erste Nummer der Neuen Zeitschrift für Musik am 3. April 1834 erscheinen. An der Herausgabe beteiligten sich außer Schumann noch Julius Knorr und Friedrich Wieck, die sich jedoch bald zurückzogen, so daß die ganze Last auf Schumanns Schultern ruhen blieb. Im Eröffnungsartikel zum Jahrgang 1835 stellte Schumann das Programm der Zeitschrift auf. „Unsere Gesinnung", heißt es darin, „war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quell neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung der Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen." Der Kampf sollte hauptsächlich „gegen die drei Erzfeinde unserer und aller Kunst" geführt werden, gegen die Talentlosen, die Dutzendtalente und die talentvollen Vielschreiber. Die Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik war eine Tat von großer geschichtlicher Bedeutung. Das Organ wurde zum Sammelpunkt aller jungen und fortschrittlichen Talente. Die bedeutendsten Meister, von Chopin und Berlioz bis Brahms, wurden in der Neuen Zeitschrift zuerst gewürdigt und von ihr in die Kunstwelt eingeführt; auch die durch Liszt und Wagner ins Leben gerufene sogenannte neudeutsche Strömung fand durch sie zuerst kräftige Unterstützung. Vor allem aber bewirkte Schumann durch seine eigene literarische Tätigkeit und seine Zeitschrift einen völligen Umschwung in der musikalischen Kritik.



Friedrich Wieck.

Schumann war der erste Musiker von ausgesprochen literarischer Begabung, und in diesem Zuge seines Wesens zeigt er sich den Vertretern der modernen Richtung (Berlioz, Liszt, Wagner) verwandt. Schumann war der erste, der es versuchte, das musikalische Kunstwerk nicht nur nach seiner formalen Seite zu analysieren, sondern auch seinen poetischen Stimmungsgehalt in Worten wiederzugeben. Seine eigene starke dichterische Begabung kam ihm dabei trefflich zustatten. Er wurde so der Vater der modernen musikalischen Deutekunst, die in der Kritik nicht nur ein trockenes Referat, sondern selbst wieder ein Kunstwerk erblickt. Seine Gesammelten Schriften über Musik und Musiker (3 Bände), deren erste Ausgabe Schumann noch selbst besorgte, und in denen auch die wichtigsten Aufsätze des Meisters aus der Neuen Zeitschrift enthalten sind, bieten noch heute dem Musiker und dem Musikfreunde eine ungemein fesselnde Lektüre. Besonders interessant sind die Aufsätze über Berlioz, dessen großer Begabung

Schumann zuerst gerecht wurde, und der über Meyerbeers Hugenotten, der die ganze Hohlheit und innere Unwahrheit dieses damals allgemein und auch heute noch vielfach bewunderten Werkes schonungslos, aber meist gerecht enthüllt. Und noch im Jahre 1853 konnte er jenen berühmten Aufsatz schreiben, worin er der musikalischen Welt den jungen Johannes Brahms als den künftigen Meister der Symphonie vorstellte.



Die Schumann-Ecke im Kaffeebaum zu Leipzig.

Um seine Kritiken poetisch zu beleben und ihnen erhöhte Anschaulichkeit zu verleihen, hatte Schumann ein eigenartiges Mittel erfunden. Er teilte seine eigene Persönlichkeit in verschiedene fingierte Gestalten, unter deren Namen er die Kritiken, oft auch Kritik und Gegenkritik veröffentlichte, und deren Charakter er mit so großem Geschick und so richtiger Konsequenz durchführte, daß sie wirklich den Eindruck von lebenden Personen machten. Unter diesen fingierten Kritikern sind Florestan, der leidenschaftliche und rücksichtslose Anhänger des Fortschrittes, und der milde jünglinghaft schwärmerische Eusebius, der an jedem Werke die guten und schönen Seiten liebevoll hervorsucht und beleuchtet, die wichtigsten. Zwischen ihnen vermittelt Meister Raro, der Mann des gereiften und abgeklärten Kunstverständnisses. Zu diesen Namen gesellen sich dann gelegentlich noch andere, hinter denen Schumann auch einzelne seiner Freunde und Anhänger verbirgt. So erscheint Klara Wieck als Idealgestalt unter dem Namen Chiara oder Zilia, Mendelssohn als Felix Meritis, der geniale aber leider frühverstorbene Pianist Ludwig Schunke, auf den Schumann so große Hoffnungen gesetzt und mit dem er sich eng befreundet hatte, als Jonathan usw. Alle diese Idealfiguren bildeten einen natürlich nur in Schumanns Kopf existierenden Geheimbund, der zu Ehren des biblischen Psalmensängers und Goliathbezwingers der Davidsbund hieß, und dessen Mitglieder, die Davidsbündler, den Kampf gegen die Philister, d. h. gegen alle Kunstverderber und rückständigen Elemente, gegen die drei oben genannten Erzfeinde (Talentlose, Dutzendtalente und Viel-

schreiber) als ihre erste Aufgabe betrachten sollten. Dieser phantastische Davidsbund und die Davidsbündler spielen nicht nur in Schumanns Schriften, sondern auch in seinen Kompositionen eine große Rolle (Davidsbündlertänze, Op. 6; Marsch der Davidsbündler in Op. 7). Im September 1834 verlobte sich Schumann mit Ernestine von Fricken, einer Schülerin Wiecks, doch wurde das Verhältnis schon im August des nächsten Jahres unter beiderseitigem Einverständnis wieder gelöst. Unter dem Einfluß dieser Liebe entstand die Fis moll-Sonate (Op. 11), ein mehr phantasieartiges, leidenschaftliches Tonstück als Sonate, ferner das weniger bedeutende Allegro (Op. 8) und der köstliche Carnaval (Scènes mignonnes sur 4 Notes; Op. 9), in denen die immer wiederkehrenden vier Noten A S C H den Namen von Ernestinens Vaterstadt bezeichnen. In diesen drolligen und pikant rhythmisierten Faschingsszenen steht der Klavierkomponist Schumann bereits auf der Höhe seines Könnens. Nachdem das Verhältnis zu Ernestine von Fricken endgültig gelöst war, nahm eine andere, stärkere Liebe von Schumanns ganzem Wesen Besitz, die wohl schon früher in seinem Innern leise aufgekeimt war: die Liebe zu Klara Wieck (geb. 13. September 1819 zu Leipzig; gest. 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.). Im Februar 1836 scheint sich das Verhältnis der beiden inniger gestaltet zu haben. Der alte Wieck aber war keineswegs gewillt, sich schon jetzt von seiner Tochter zu trennen, die er zu einer so bedeutenden Pianistin herangebildet hatte, und deren wachsender Ruhm auf ihn selbst zurückstrahlte. So freundlich er auch anfänglich gegen Schumann gesinnt war, so wollte er seine Klara doch nicht an einen noch gänzlich unbekannten Musiker mit einstweilen noch sehr unsicherer Zukunft verheiraten. Aus diesem Widerstand des Vaters erwuchsen den Liebenden bange Jahre des Wartens und Harrens. Zu verschiedenen Malen hielt Schumann um die Hand der Geliebten an und erhielt stets dieselbe abschlägige Antwort. Ja der alte Wieck arbeitete sich in einen direkten Haß gegen seinen früheren Schüler hinein und suchte ihm offen zu schaden. Er verkleinerte seine Leistungen und suchte ihn durch Spott zu reizen. Inzwischen war Mendelssohn nach Leipzig übergesiedelt, zu dem Schumann wie zu einem höheren Wesen emporblickte; wahrscheinlich weil er fühlte, daß Mendelssohn gerade diejenigen Eigenschaften besaß, die ihm selbst fehlten: gründliche musikalische Durchbildung, außerordentlicher Formensinn und Weltgewandtheit. Der Verkehr zwischen beiden gestaltete sich freundschaftlich, wenn auch nicht gerade intim. Doch gewann Mendelssohn auf Schumanns Schaffen insofern einen gewissen Einfluß, als dieser dem von ihm so hochverehrten Meister nachzueifern suchte und vor allen Dingen in seinen Kompositionen mehr formelle Geschlossenheit anstrebte. Unter diesen Einflüssen und den steten Gedanken an Klara, die sein ganzes Herz erfüllten, entstanden in den Jahren 1835 bis 1838 eine große Anzahl wundervoller Klavierkompositionen: XII Etudes symphoniques, Op. 13, Sterndale Benett gewidmet; Concert sans orchestre, Op. 14, später als Große Sonate Nr. 3 bezeichnet; die wundervolle C dur-Phantasie, Op. 17, „eine tiefe Klage um Klara"; die Davidsbündlertänze, Op. 6; die herrlichen Phantasiestücke, Op. 12; die Noveletten, Op. 21, die als ein Nachklang der Phantasiestücke betrachtet werden können; die Kreisleriana, Op. 16, und die entzückenden Kinderszenen, Op. 15. In diesen Klavierstücken entfaltet sich Schumanns Talent am schönsten und vollkommensten. Hier ist er der romantische Dichter des Klaviers, der nicht seinesgleichen hat. Welchen Klangzauber weiß er dem Instrument zu entlocken, und wie weiß er zu schildern und zu charakterisieren! In all diesen Stücken lebt ein dichterischer Gedanke, der auch durch die Überschriften (wie Traumeswirren, Grillen, In der Nacht usw. in den Phantasiestücken oder Von fremden Ländern und Menschen, Kuriose Geschichte, Haschemann, Ritter vom Steckenpferd usw. in den Kinderszenen) zum Ausdruck gebracht wird. Schumann sagt zwar, daß er diese Überschriften immer erst nach der Komposition erfunden habe. Das ist gewiß insofern richtig, als er erst nach Vollendung des Musikstückes das Wort, den bezeichnenden Ausdruck für die Überschrift suchte und fand; doch hat den Musiker der noch wortlose poetische Gedanke seines Vorwurfes unzweifelhaft schon während des Komponierens beschäftigt und ganz erfüllt.

Jedenfalls bilden diese Schumannschen Klavierstücke einen guten Schritt nach vorwärts auf jener Bahn, die die Musik seit Beethoven betreten hatte, indem sie immer stärker danach strebte, dichterische Gedanken durch musikalische Töne auszudrücken, d. h. auf dem Wege zur expressiven oder zur modernen Programmusik. Und wenn wir auch Schumanns Klavierstücke noch nicht eigentlich zu dieser Programmusik zählen können, so bilden sie doch den Übergang und das Bindeglied zwischen dieser und der formal architektonischen klassischen oder absoluten Musik. — Schon durch seine Heiratspläne wurde Schumann gezwungen, auf die Vermehrung seiner Einnahmen bedacht zu sein. Die Zeitschrift hatte sich gut ein-



Kapellmeister Kreisler.
Originalzeichnung von E. T. A. Hoffmann.
Aus: E. T. A. Hoffmann: Sämtl. Werke. Verlag von Georg Müller in München.

geführt; aber die ältere Allgemeine musikalische Zeitung machte ihr in Leipzig doch starke Konkurrenz. Schumann glaubte daher, seinem Organ durch eine Übersiedelung nach Wien, wo damals keine angesehene Musikzeitung existierte, größere Verbreitung geben zu können. Im Oktober 1838 reiste er dorthin, um das Terrain zu sondieren; doch kehrte er schon im Frühling des folgenden Jahres vollkommen enttäuscht nach Leipzig zurück. Er hatte erkannt, daß in Wien der Boden für seine Bestrebungen nicht günstig, daß das dortige Musikleben völlig degeneriert, daß die klassische Tradition erstorben war. Die Wiener schwelgten in leichter Tanz- und Opernmusik und wollten von einer ernsthaften Kritik im Sinne Schumanns nichts wissen. Doch entstanden in der Zeit des Wiener Aufenthaltes eine Reihe schöner Klavierkompositionen: Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette (Op. 32); Arabeske (Op. 18); Blumenstück (Op. 19); Humoreske (Op. 20); Nachtstücke (Op. 23) und der Faschingsschwank (Op. 28), in den Schumann, der Zensur zum Trotz, die in Wien streng verbotene Melodie der Marseillaise ein-

schmuggelte. Die in diese Zeit fallende Entdeckung von Schuberts C dur-Symphonie haben wir bereits erwähnt. — Auch in Wien machte sich bei Schumann zeitweilig eine gedrückte Gemütsstimmung geltend; sie ergriff ihn besonders stark bei der Komposition der Nachtstücke: Vorstellungen von Leichenzügen, Särgen usw. verfolgten ihn. — Nach seiner Rückkehr hielt er nochmals um Klaras Hand an, und da der Vater immer noch auf seinem Widerstand beharrte, so sah sich das junge Paar gezwungen, die Hilfe des Gerichts anzurufen. Nachdem die gerichtliche Entscheidung eingetroffen war, konnte die Trauung endlich am 12. September 1840 stattfinden. Kurz zuvor hatte die Universität Jena Schumann in Anbetracht seiner musikalischen und schriftstellerischen Leistungen den Doktorgrad honoris causa verliehen. — Das Jahr 1840 bezeichnet auch einen Umschwung in Schumanns künstlerischer Produktion. Das Klavier allein genügte ihm nicht mehr; er griff zum Dichterwort und zur Singstimme; er ward zum Liederkomponisten und eroberte dieses neue Gebiet im Sturmschritt. Mit einer wahren Begeisterung warf er sich auf die Liedkomposition und schuf hier gleich wahrhaft Vollendetes. Hatte Schubert seinerzeit seine Klavierstücke gleichsam vom Liede abgeleitet, so war Schumann den entgegengesetzten Weg gegangen: er gelangte vom Klavierstück zum Liede. In seinen Liedern spielt daher die Klavierbegleitung eine noch größere Rolle als bei Schubert, es sind fast Klavierstücke mit hinzugefügter Singstimme; aber Gesang und Instrument verschmelzen zu einer so prächtigen Einheit, ergänzen einander so glücklich und so natürlich, daß seine Lieder zum Schönsten und Vollendetsten gehören, was wir überhaupt auf diesem Gebiete besitzen. Schumanns Lieder stehen ebenbürtig neben denen Schuberts, ja sie übertreffen diese manchmal, wenn auch nicht an Ursprünglichkeit und Frische, so doch durch den feinen romantischen Duft und das prächtige Kolorit. Erstaunlich war die Fruchtbarkeit Schumanns in dieser Periode; fast alle seine berühmten Lieder und Gesänge, darunter die weltbekannten Zyklen, die Liederkreise von Heine (Op. 24) und von Eichendorff (Op. 39), Frauenliebe und Leben von Chamisso (Op. 42), Heines Dichterliebe (Op. 48), die zwölf Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling (Op. 37), Myrten (Op. 25), ferner Lieder von Justinus Kerner, Robert Reinick und anderen Dichtern, dazu noch die meisten Balladen (Belsazar, Hidalgo, die Löwenbraut usw.), insgesamt ungefähr 150 Lieder, entstanden in diesem Liederjahre. — Nachdem sich Schumann auf dem Gebiete der Lieder so ausgiebig betätigt hatte, suchte er nun auch die andern musikalischen Gebiete zu erobern und wagte sich an die größeren Formen. Dazu trieb ihn vielleicht weniger der innere Drang des schaffenden Künstlers als ein gewisser Ehrgeiz, es anderen gleichzutun. Es wurmte ihn, daß er von manchen mehr als der Mann seiner berühmten Frau als um seiner selbst und seiner eigenen Leistungen wegen geschätzt wurde. Auch mögen ihn höhnische Bemerkungen des alten Wieck, die ihm von guten Freunden hinterbracht wurden, angestachelt haben, seine Fähigkeiten aufs höchste anzuspannen und selbst seiner Natur in gewissem Sinne Gewalt anzutun. So warf er sich im Jahre 1841 mit aller Macht auf die Orchesterkomposition, deren Technik er in erstaunlich kurzer Zeit beherrschen lernte, und trat mit seiner ersten Symphonie in B dur (Frühlingssymphonie, Op. 38) hervor, deren Entwurf er in vier Tagen fertiggestellt hatte. Noch im selben Jahre entstand eine zweite Symphonie in D moll, die jedoch erst im Jahre 1853 als vierte Symphonie (Op. 120) im Druck erschien. Gleichzeitig mit der D moll-Symphonie hatte Schumann noch ein kleineres Orchesterwerk Ouvertüre, Scherzo und Finale, die sogenannte Sinfonietta (Op. 52), zur Ausführung gebracht. Das sind drei symphonische Werk ein einem Jahre. Auch hier zeigt sich wieder Schumanns erstaunliche Fruchtbarkeit auf dem von ihm gerade in Angriff genommenen Gebiete. Eine weitere Symphonie in C dur (Op. 61), in der gedruckten Ausgabe als die zweite bezeichnet — in Wirklichkeit ist sie, wenn man die Sinfonietta nicht mit rechnet, die dritte — wurde 1845 in Dresden und eine letzte in Es dur (Op. 97), in der Ausgabe als dritte bezeichnet, die auch unter dem Namen „Rheinische Symphonie" bekannt ist, 1850 in

Düsseldorf geschrieben. Schumann ist auch als Symphoniker bedeutend und interessant, doch schöpft er hier nicht so aus dem Vollen wie in seinen Klavierstücken und Liedern. Seine Symphonien machen so oft den Eindruck, als ob sie am Klavier komponiert wären, enthalten jedoch reiche Schönheiten. Die B dur-Symphonie, die, wie Schumann selbst sagte, „in feuriger Stunde geboren ist“, wurde durch ein Gedicht von J. Böttger angeregt. Dieses erste Orchesterwerk Schumanns ist auch sein reichstes, frischestes und ursprünglichstes. „Es liegt soviel Hochzeitliches und Freudiges in ihr, als feierte Schumann darin seine symphonischen Flitterwochen. Alles ist hier bergan gedacht“ (L. Ehlert). Die D moll-Symphonie ist darum interessant, weil Schumann in ihr einen engeren Zusammenschluß der einzelnen Sätze anstrebt, die ohne Pausen in einem Zuge hintereinander gespielt werden und zudem gemeinsame oder verwandte Themen miteinander in Verbindung stehen. Die Sinfonietta zeichnet sich durch eine gewisse ritterliche Romantik aus, die stellenweise an Weber erinnert. In der nach schwerer Krankheit geschriebenen C dur-Symphonie, die von manchen für Schumanns bestes Orchesterwerk gehalten wird, tritt der volkstümlich-romantische Charakter zurück. Der Komponist strebt hier mehr dem idealen Stile Beethovens nach. Doch stehen nicht alle vier Sätze auf gleicher Höhe. Den Preis verdienen das Scherzo und vor allem das seelenvolle Adagio. Die letzte, rheinische Symphonie ist wieder leichter gearbeitet; sie schildert Szenen des heiter bewegten Lebens und im Schlußsatze eine kirchliche Feierlichkeit. Fast gleichzeitig mit den ersten Symphonien entstanden auch einige herrliche Kammermusikwerke: so die Streichquartette Op. 41, darunter das wundervolle A dur-Quartett, das prachtvolle Klavierquintett Op. 44 und das Klavierquartett Op. 47, Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncello (Op. 88) usw. Die ersten Jahre der Ehe mit der hart erkämpften Klara waren für den Komponisten die Periode reichsten produktiven Schaffens. Alles schien sich in ihm zu weiten. Immer größere Formen nahm er in Angriff, ein Gebiet nach dem andern eroberte er. Nun wagte er sich auch an die großen zusammengesetzten Vokalformen und schuf gleich mit dem ersten Wurf sein Meisterwerk in dieser Gattung: Das Paradies und die



Klara Schumann.
Nach dem Gemälde von Sohn (1853).

Peri. Er gab damit gleichzeitig etwas Neues, indem er das schon von Händel (Allegro, Alexanderfest) und Haydn (Jahreszeiten) vorbereitete weltliche Oratorium als eigene Gattung in die Musik einführte. Die Dichtung war von Schumanns Studienfreund Emil Flechsig nach einer Episode aus Th. Moores Epos Lalla Rookh bearbeitet und vom Komponisten selbst noch für seine Zwecke zugerichtet worden. Sie behandelt einen hochpoetischen indisch-arabischen Sagenstoff. Eine Peri, d. h. ein um eigener Schuld willen aus dem Paradies verstoßener Geist, die sich nach ihrer himmlischen Heimat zurücksehnt, erhält die Kunde, daß sich ihr die Pforten der Seligkeit wieder erschließen werden, sobald sie „des Himmels liebste Gabe" darbringe. Sie eilt zur Erde herab und holt den letzten Blutstropfen eines im heißen Kampfe für Freiheit und Vaterland gefallenen Heldenjünglings. Doch die Gabe wird verschmäht. Sie bringt den letzten Seufzer einer Braut, die in der Pflege ihres an der Pest erkrankten Geliebten den Tod gefunden. Aber auch damit findet sie keine Gnade. Endlich trägt sie die erste Reueträne eines bekehrten Sünders empor, worauf sich ihr die Pforten des Paradieses erschließen. Schumann handhabte in diesem Werke die Oratorienform mit ebensoviel Kühnheit als Geschick. Äußerlich ist die durch Händel eingeführte Gliederung des Werkes in drei Teile beibehalten, im Innern aber gestaltete Schumann die Formen wesentlich neu. Die Liedform bildet die formale Grundlage der Komposition, ihr muß in den Solonummern die ältere Arienform fast ganz weichen, das unbegleitete Rezitativ ist völlig verschwunden und selbst das begleitete Rezitativ nimmt oft liedartigen Charakter an. Dadurch entsteht eine gewisse Einförmigkeit, die in einem dramatischer gestalteten Werke leicht ermüdend wirken könnte. Das Paradies und die Peri ist aber ein durchaus lyrisches Gedicht, und so decken sich hier Form und Inhalt aufs schönste, zumal sich Schumanns vorwiegend lyrische Begabung gerade in diesen von ihm angewandten Formen aufs herrlichste entfalten konnte. Eine Fülle farbenprächtiger Bilder zieht am Hörer vorüber, der ganze Märchenzauber des Morgenlandes tut sich auf. Besonders reich sind die beiden ersten Teile mit der Kriegsmusik, den spielenden Nilgenien, der innigen Romanze „Im Waldesgrün am stillen See", der Schilderung der Pest usw.; und auch den etwas zu stark hervortretenden elegischen Zug des Werkes vergißt man über dem Reichtum herrlichster Melodien, den Schumann in diesem Werke entfaltet. „Eine melodienreichere und lieblichere Komposition hat das neunzehnte Jahrhundert nicht gesehen" (Kretzschmar). — Im Jahre 1843 wurde Schumann als Lehrer der Komposition an das neugegründete Konservatorium berufen; doch brachte er für die Lehrtätigkeit wenig natürliche Begabung mit, es fehlte ihm hier wie auch in seinen verschiedenen Stellungen als Dirigent an der Fähigkeit, sich mitzuteilen. Eine Beruhigung war ihm die endliche Aussöhnung mit seinem Schwiegervater Wieck, die bald nach seiner Anstellung erfolgte. Im Jahre 1844 begleitete er seine Frau auf einer Konzertreise nach Rußland, wo beide Gatten schöne Erfolge ernteten. Die Reise hatte ihn etwas erfrischt, und so stürzte er sich denn nach seiner Rückkehr gleich wieder in die Arbeit und begann mit der Komposition der Hauptszenen aus Goethes Faust. Der alte Sehnsuchtstraum aller großen Musiker des Jahrhunderts, das gewaltige Gedicht Goethes musikalisch zu gestalten, lockte auch ihn. Beethovens Faustpläne sind niemals zur Ausführung gelangt. Spohr hat den gewaltigen Stoff zur romantischen Oper verdünnt. Wagner hat sich schließlich mit einer Faustouvertüre beschieden, und Liszt hat die Hauptcharaktere Faust, Gretchen, Mephisto in ihrem irdischen Ringen und ihrer endlichen Verklärung symphonisch zu fassen gesucht. Spohr, Wagner und Liszt haben dadurch, daß sie ihre Aufgabe beschränkten, wenigstens in sich abgeschlossene, einheitliche Faustwerke geschaffen, wenn sie auch von vornherein darauf verzichteten, den ganzen Inhalt der Dichtung auszuschöpfen. Schumann aber ging mit großer Kühnheit dem Gedichte selbst zu Leibe; er unternahm es, Goethes Text direkt in Musik zu setzen. Dieser allzu kühne Plan mußte an der Natur des Gedichtes scheitern, das selbst in denjenigen Szenen, die gewissermaßen nach begleitender Musik verlangen, doch zu viele einer direkten musikalischen Schilderung unzugängliche (philosophische, didaktische) Stellen enthält.

Natürlich konnte es sich dabei immer nur um eine Auswahl der wichtigsten Szenen handeln. Als solche erschienen Schumann die Hauptszenen der Gretchentragödie (Gartenszene, Szene vor der Mater dolorosa. Szene im Dom), die Anfangsszene des zweiten Teiles (Fausts Genesung am Busen der Natur), dann Fausts Tod und die vom Dichter weitausgesponnenen Szenen von Fausts und Gretchens himmlischer Verklärung. Etwas Einheitliches und Ganzes konnte dabei nicht herauskommen. Als Oratorium gefaßt, muß das Werk unvollständig und durch sich selbst unverständlich erscheinen. Zum Gebrauch bei der Bühnendarstellung (ähnlich wie die Manfredmusik) ist Schumanns Faustmusik aber schon deshalb ungeeignet, weil die (von deklamierenden Schauspielern darzustellenden) Personen singend auftreten. Die Komposition selber enthält eine Fülle von Schönheiten, besonders in den von Schumann zuerst komponierten Schlußszenen, deren erhaben ekstatischer Stil mitunter an Palestrina erinnert. Fausts Verklärung, die im Gesamtwerke die dritte Abteilung bildet, wurde am 29. August 1849 in Dresden, Leipzig und Weimar gleichzeitig zum ersten Male bei Gelegenheit des Goethejubiläums aufgeführt und hat sich fast allein noch auf den Konzertprogrammen gehalten. Die übrigen Szenen aus dem zweiten und ersten Teile des Gedichts entstanden in den Jahren 1849—1853 und lassen eine gewisse Abnahme der Phantasie bemerken, die sich besonders bei den zuletzt komponierten Stücken des ersten Teiles geltend macht. Die Folgen dieser überangestrengten Produktion blieben nicht aus. Schumann erkrankte an einem schweren nervösen Leiden und mußte auf ärztlichen Rat einige Zeit jede Arbeit meiden. Er übergab die Leitung der Zeitschrift an Oswald Lorenz, von dem sie bald danach Franz Brendel übernahm, und siedelte nach dem ruhigeren Dresden über. Hier genas er allmählich; doch nahm er die Arbeit nur langsam wieder auf. Um die ermüdete Phantasie zu schonen, beschäftigte er sich mit theoretischen und kontrapunktischen Studien. Skizzen für den Pedalflügel (Op. 56 und 58), vier Fugen für das Pianoforte (Op. 72) und die sechs Orgelfugen über den Namen BACH (Op. 60) stammen aus dieser Zeit der Genesung. Aber bald ging er auch wieder an größere Aufgaben: das hochbedeutende **Klavierkonzert in A moll** (Op. 54) entstand (1845), ebenso die C dur-Symphonie, ferner fünf Lieder von Burns (Op. 55) und vier Gesänge verschiedener Dichter (Op. 59) für gemischten Chor. Im Jahre 1847 übernahm Schumann nach Ferdinand Hillers Weggang die Leitung der Dresdner Liedertafel, die er jedoch 1849 wieder abgab. Im Jahre 1848 gründete er einen eigenen Chorverein für gemischten Chor, die noch heute existierende Robert Schumannsche Singakademie. Diese Dirigententätigkeit regte ihn naturgemäß zu Chorkompositionen an. So entstanden das Abschiedslied (Op. 84) für Chor und Orchester, die Ritornelle in kanonischen Weisen (Op. 65 [nach Rückert]) für Männerchor, drei Lieder für Männerchor (Op. 62), das kantatenartige Adventlied von Rückert (Op. 71); daneben aber auch wieder Klavierwerke, wie die **Bilder aus dem Osten** (Op. 66, vierhändig) und das **Album für die Jugend** (Op. 68). Mit Richard Wagner, der damals in Dresden lebte, traf Schumann gelegentlich zusammen, doch traten sich die beiden Meister, obgleich sie sich gegenseitig hohe Achtung zollten, nicht näher: ihre Charaktere waren zu verschieden. Bezeichnend für beide ist, daß Wagner meinte,



Wohnung von Robert und Klara Schumann in Leipzig.

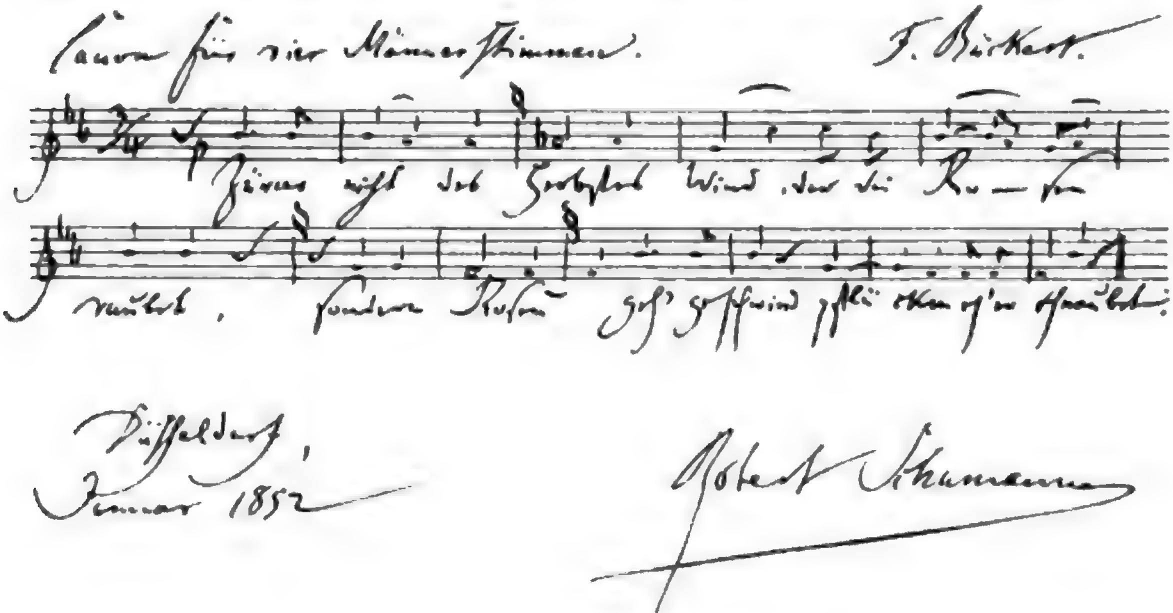
Schumann sei „ein unmöglicher Mensch", weil er immer stumm dasitze und man doch nicht immer allein reden könne, während Schumann fand, daß Wagner geistreich sei, aber viel zu viel rede, und das könne man doch auf die Länge nicht aushalten. Schumann selbst hoffte damals, nun auch die Bühne zu erobern. Er hatte im Jahre 1847 mit der Komposition seiner Oper Genoveva begonnen, die am 25. Juni 1850 die erste Aufführung in Leipzig erlebte. Den Text hatte er, da er keinen geeigneten Librettisten fand, nach Ludwig Tiecks und Fr. Hebbels Schauspielen selbst bearbeitet. Leider gelang es dem Komponisten nicht, nach seinen Vorlagen einen dramatisch wirksamen Operntext zu gestalten, die volkstümlichen Züge der Sage wurden verwischt, die Handlung durch romantisches Geister- und Zauberwesen (Zauberspiegel, Dragos Geist usw.) unklar und verschwommen; die dramatischen Gegensätze vermochte der Lyriker Schumann nicht wirkungsvoll genug herauszuarbeiten, und so blieb die Oper, trotzdem sie in rein musikalischer Beziehung viel Schönes enthält, wirkungslos und konnte sich nicht auf dem Repertoire halten. Auch neuere Wiederbelebungsversuche mißglückten. Einen seiner Beanlagung viel besser zusagenden Stoff fand Schumann in Byrons Manfred. Der vorwiegend lyrische Charakter des Gedichtes, das romantische Hineinragen der Geisterwelt, die großartige Naturszenerie der Alpen und nicht zuletzt der krankhafte, zerrissene Charakter des Helden, dem er sich bis zu einem gewissen Grade innerlich verwandt fühlte, regten ihn mächtig an. So schuf er denn in der Ouvertüre, den Gesängen der Geister und vor allem auch in den melodramatisch behandelten Szenen Stücke, die zum Herrlichsten gehören, was die Musik in dieser Art überhaupt hervorgebracht hat. Neben Beethovens Egmontmusik nimmt Schumanns Manfredmusik die erste Stelle ein. Die Komposition ist, wie schon die Kürze und Gedrängtheit der musikalischen Sätze beweist, durchaus für die Bühnenaufführung berechnet und geeignet. Sie wurde auch zuerst auf der Bühne aufgeführt, und zwar im Jahre 1852 durch Liszt in Weimar. Doch fand die Musik anfänglich weder im Theater noch bei Konzertaufführungen besondere Beachtung. Sie wurde eigentlich erst durch Ernst Possart zu Ehren gebracht, der seine Deklamation der Schumannschen Komposition trefflich anzuschmiegen verstand. Seitdem hat sie immer mehr Freunde gewonnen und sich wenigstens in den Konzertsälen fest eingebürgert. In den letzten Jahren hatte Dr. Ludwig Wüllner als Deklamator der Manfredpartie großen Erfolg und trug durch seinen genialen, auch in der Tonlage der Komposition folgenden melodramatischen Vortrag sehr viel zur Wiederbelebung und zum Verständnis der Byronschen Dichtung und der Schumannschen Musik bei. — Im Jahre 1849 erreichte Schumanns Fruchtbarkeit den Höhepunkt. Er schuf neben der Manfredmusik noch eine ganze Anzahl Chorkompositionen: Romanzen und Balladen für Chor (4 Hefte: Op. 67, 69, 145 und 146); Romanzen für eine Frauenstimme (2 Hefte: Op. 69 und 91); die Motette „Verzweifle nicht" von Rückert (Op. 93) für doppelten Männerchor und Orgel; das Requiem für Mignon aus Wilhelm Meister (Op. 98b) für Soli, Chor und Orchester; das Nachtlied von Hebbel (Op. 108) für Chor und Orchester; die Jagdlieder aus Laubes Jägerbrevier (Op. 137) für Männerchor; vier doppelchörige Gesänge (Op. 141) für gemischten Chor; ferner vier Duette für Sopran und Tenor (Op. 78); sodann drei Liederhefte: Liederalbum für die Jugend (Op. 79); drei Gesänge von Byron mit Harfe oder Pianoforte (Op. 95), die Mignonlieder aus Wilhelm Meister (Op. 98a). Dazu kommen noch ein paar Liederkreise: Minnespiel aus Rückerts Liebesfrühling (Op. 101) und das köstliche Spanische Liederspiel (Op. 74), beide für eine und mehrere Stimmen mit Pianoforte (Op. 101) und Spanische Liebeslieder für eine und mehrere Stimmen mit Pianoforte zu vier Händen (Op. 138). Zu Hebbels Ballade Schön Hedwig schrieb er eine melodramatische Begleitung für Klavier (Op. 106). Von Klavierstücken fallen in dieses Jahr die Waldszenen (Op. 82); vier Märsche (Op. 76); zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder (Op. 85), Introduktion und Allegro appassionato, das Konzertstück für Klavier und Orchester (Op. 92); endlich ein Adagio und Allegro für Horn und





Robert Schumann.
Nach einer Zeichnung von E. Bendemann.

Klavier (Op. 70); Phantasiestücke für Klarinette und Klavier (Op. 73); drei Romanzen für Hoboe und Pianoforte (Op. 94); fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Pianoforte (Op. 102) und ein Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester (Op. 86). Als Folge der geistigen Überanstrengung stellte sich das Nervenleiden wieder ein, das ihn wiederum am Arbeiten hinderte. Eine 1850 unternommene Kunstreise nach Hamburg brachte dem Komponisten einige Erfrischung. Hier traf er mit Jenny Lind zusammen, der gefeiertsten Sängerin des Jahrhunderts. Ihr widmete Schumann die sechs Gesänge von W. von der Neun (Op. 89). — Inzwischen war Wagner aus Dresden geflohen, und Schumann hoffte seine Kapellmeisterstelle am Hoftheater zu erhalten. Als jedoch C. Krebs diese Stelle erhielt, nahm er einen Ruf als Musikdirektor nach Düsseldorf an, wo er wiederum der Nachfolger des nach Köln berufenen Ferdinand Hiller wurde. Schumann wurde in Düsseldorf begeistert empfangen, und da ihm die Kapellmeistertätigkeit (er hatte die Übungen des Singvereins und an einzelnen Feiertagen die



Stammbuchblatt Robert Schumanns.

katholische Kirchenmusik zu leiten, im Sommer war er ganz frei) ziemlich viel freie Zeit ließ, schien er wieder etwas aufzuleben. Das Violoncellokonzert Op. 97 und die Rheinische Symphonie spiegeln seine Stimmung wider. Und doch nagte der Wurm der tückischen Krankheit an ihm. Seine blühende Phantasie begann mehr und mehr zu welken, seine Geisteskräfte erlahmten. In einer Unruhe, die ihn erfaßte, stürzte er sich nur um so fieberhafter auf die produktive Tätigkeit. Dadurch verschlimmerte er seinen Zustand. Den Werken dieser letzten Periode fehlt die frühere Frische und Ursprünglichkeit, der geniale Zug; sie haben etwas Gequältes, Müdes. Der innerlich kranke Meister hat sie seiner erlöschenden Kraft abgerungen. Sprungweise bewegte er sich auf den verschiedensten Schaffensgebieten. Er schrieb eine Anzahl Lieder (nach Gedichten von Lenau, Op. 117; S. Pfarrius, Op. 119; der Königin Maria Stuart, Op. 135; einer gewissen Elisabeth Kulmann, Op. 103 und 104; heitere Gesänge Op. 125 usw.), dann wieder Klavierstücke (Phantasiestücke, Op. 111; Ballszenen, vierhändig, Op. 109); Das G moll-Trio, Op. 110; die Violinsonaten in A moll und D moll (Op. 105 und 121); Märchenbilder für Bratsche und Klavier (Op. 113), eine Messe (Op. 147) und ein Requiem (Op. 148). Dazwischen tauchten neue Opernpläne auf: Hermann und Dorothea und Die

Braut von Messina. Zu beiden komponierte er Ouvertüren: ebenso zu Shakespeares Julius Cäsar. Ein Oratorium Luther beschäftigte ihn, das ganz volkstümlich gehalten sein sollte. Bei alledem wurde ein zweites weltliches Oratorium Der Rose Pilgerfahrt vollendet, das sich jedoch mit dem Paradies und der Peri in keiner Weise messen kann. Die Musik enthält wunderliebliche Sätze, in denen Schumann den Ton der volkstümlichen Romantik prächtig trifft: das Ganze aber krankt an der fast bis zur Abgeschmackheit sentimentalen Dichtung (von Horn), deren Heldin eine Mensch gewordene Blume ist, die sich verheiratet, Kinder kriegt und schließlich unter die Engel versetzt wird. Es scheint, als ob Schumann in seiner letzten Periode auch sein früher so fein ausgebildeter Geschmack bezüglich der zu komponierenden Texte abhanden gekommen wäre. Aber Der Rose Pilgerfahrt blieb nicht die einzige größere Vokalkomposition dieser Periode. Schumann erfand noch ein ganz neues Genre: die Chorballade. Er hat vier Werke dieser Art komponiert: Der Königssohn (von Uhland), Op. 116; Des Sängers Fluch, Op. 139 (nach Uhland, bearbeitet von R. Pohl); Vom Pagen und der Königstochter (Balladenkranz von Geibel), Op. 140 und Das Glück von Edenhall, Op. 143 (nach Uhland von Hasenclever bearbeitet). Der erzählende Teil der Dichtungen wird von einer Stimme vorgetragen, die dramatischen Stellen sind, gleichsam mit verteilten Rollen, als Solonummern, Duette, Chöre usw. behandelt. Die Chorballaden tragen den Stempel des Verfalls ihres Schöpfers, nur an einzelnen Stellen blitzt noch die alte Kraft und Genialität hervor. Im Jahre 1852 gab das Schumannsche Ehepaar noch eine Anzahl Konzerte in Leipzig. Der Meister aber verfiel mehr und mehr in einen apathischen Zustand. Eine Kur in Scheveningen brachte keine Besserung. Allerlei mystische Vorstellungen nahmen von seinem Geiste Besitz. Er hörte geheimnisvolle Stimmen, beschäftigte sich ernsthaft mit Tischrücken und ähnlichen spiritistischen Experimenten. Doch hatte er auch wieder freiere Momente. Am niederrheinischen Musikfeste 1853 führte er sogar noch eine neue Festouvertüre über das Rheinweinlied mit Chor und Soli auf. Im Oktober 1853 legte er die Direktion der Konzerte nieder; dann unternahm er noch eine letzte Konzertreise mit Klara nach Holland. Aber schon am Fastnachtsmontag (17. Februar) 1854 trat die Katastrophe ein: in einem Anfall von Schwermut stürzte er sich von der Rheinbrücke in den eiskalten Strom. Er wurde gerettet, mußte aber nach der Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn gebracht werden, wo er seine Tage in tiefster melancholischer Depression hinschleppte, bis ihn am 28. Juli 1856 um vier Uhr nachmittags der Tod erlöste. — Auf dem Bonner Friedhof vor dem Sternentor wurde er unter allgemeiner Teilnahme der Bevölkerung begraben. Ein schönes Monument von Donndorf mit einer schwärmerisch zum Medaillonbildnisse des verklärten Tondichters aufschauenden, an Klara Schumann gemahnenden Frauengestalt schmückt das Grab. Am 8. Juni 1901 wurde Robert Schumann auf dem Marktplatze seiner Geburtsstadt Zwickau unter größeren von Joseph Joachim und Karl Reinecke geleiteten musikalischen Festlichkeiten ein von dem Leipziger Bildhauer Johannes Hartmann herrührendes Denkmal errichtet. — Nach dem Tode des Gatten siedelte Klara Schumann nach Wiesbaden über und nahm ihre Virtuosentätigkeit wieder auf. In den Jahren 1878—1892 wirkte sie als Lehrerin am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M., wo sie am 20. Mai 1896 starb. Sie war eine der größten Klavierspielerinnen des Jahrhunderts, vor allem eine unvergleichliche Beethoven- und Chopinspielerin und die beste Interpretin der Werke ihres Gatten, bei deren Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) sie überdies die allerdings nicht immer einwandfreie Revision besorgte. Klara Schumann besaß auch eine umfassende theoretische Bildung und Kompositionstalent. Es erschienen von ihr Lieder, Fugen, Kammermusikstücke, ein Klavierkonzert usw.

In der Reihe der großen Meister der romantischen Schule dürfen wir Frédéric Chopin nicht vergessen, auf dessen Bedeutung Robert Schumann zuerst mit allem Nachdruck aufmerksam gemacht hat. Chopin war fast

ausschließlich Klavierkomponist und gehört, wie Schumann, zu den eigentlichen Poeten dieses Instrumentes. Doch darf man ihn nicht etwa für einen Nachahmer Schumanns oder der Romantiker halten, vielmehr trägt seine künstlerische Persönlichkeit eine ganz eigenartige Physiognomie. Es kam mit ihm ein ganz neuer Zug in die Musik seiner Zeit, der sich nur aus seinem eigenartigen Wesen und vielleicht auch aus seiner Abstammung von einem französischen Vater und einer polnischen Mutter erklären läßt. Es ist der stark ausgeprägte (polnische) Nationalcharakter, der mit Chopin zum



Relief am Robert Schumann-Denkmal von Natter in Leipzig.

ersten Male — nicht als Nachahmung eines exotischen Volkstums, wie etwa in den orientalisch gefärbten Sätzen bei Mozart oder den Romantikern oder in den ungarischen Stücken Schuberts — sondern als naiver Ausfluß der Persönlichkeit des Komponisten in die Kunstmusik eindringt. Dieses nationale Element erscheint aber bei Chopin noch mit einem anderen Charakterzug vermischt, den die Musik vorher nicht kannte: mit einer Art Dekadenz. Bis dahin hatten die Romantiker geschwärmt und waren hie und da auch in die Sentimentalität zerflossen. Über Chopins Kompositionen liegt aber eine ganz andere, fast krankhaft nervöse Weichheit, unter der man jedoch zuweilen eine heiße Leidenschaft glühen fühlt, der es nur an gesunder Kraft zum Durchbruch fehlt. Es entsteht dadurch ein ganz eigenartiger

Zauber, der durch die hohe Schönheit und Formvollendung, die äußere Eleganz dieser Tondichtungen noch bedeutend gehoben wird. Es ist nicht die Wehmut des Naturschwärmers, die aus Chopins Kompositionen spricht, sondern jene interessante Melancholie des Salonmenschen, der sich elegant nachlässig kleidet und sich scheinbar gehen läßt, während er sich doch immer in der Gewalt hat, mit dem Schmerz und Leidenschaft niemals durchgehen können, weil er darüber reflektiert. So sehen seine Klavierstücke auf den ersten Blick auch fast wie sogenannte Salonmusik aus, sind es aber keineswegs. Sie enthalten im Gegenteil eine Menge Feinheiten, die sich dem Spieler erst bei eingehenderem Studium enthüllen. Ihr Vortrag verlangt einen ganzen Künstler.



Frédérik Chopin im Alter von 22 Jahren.

Frédéric François Chopin wurde angeblich am 1. März 1809, nach neuesten Forschungen aber am 22. Februar 1810 im Dorfe Zelazowa Wola bei Warschau geboren. Sein Vater war ein aus Nancy eingewanderter Franzose, der bei der Gutsherrschaft als Lehrer des Französischen angestellt war und später in gleicher Eigenschaft am Gymnasium und an der Artillerieschule zu Warschau wirkte. Seine Mutter, Justine Krzyzanowska, war Polin. Chopin selbst betrachtete sich als Polen und liebte sein Vaterland schwärmerisch. Sein Vater nahm Söhne adliger Familien in Pension, die in Warschau die Schule besuchten. Dadurch kam der junge Chopin mit verschiedenen adligen polnischen Familien in Verbindung. Diese Jugendfreundschaften mögen wohl seine Vorliebe für feine Umgangsformen und vornehme Eleganz geweckt haben, die einen hervorstechenden Zug seines Wesens bildete. Er wurde schon als Knabe in den Salons der Edelleute verhätschelt, wo seine frühzeitig sich zeigende musikalische Begabung Bewunderung hervorrief. Sein erster Lehrer war ein böhmischer Musiker, namens Zywny. Später erhielt er systematischen Unterricht durch Joseph Elsner (1769—1854), den Direktor des Warschauer Konservatoriums. Klavierunterricht hatte er nur bis zu seinem zwölften Jahre: von da an bildete er sich autodidaktisch weiter. Im Jahre 1828 ging er nach Berlin und im folgenden Jahre nach Wien, wo er zwei Akademien (Konzerte) gab, in denen er bereits eigene Kompositionen (Don Juan-Variationen, Op. 2: Krakowiak, Op. 14) spielte und begeistert aufgenommen wurde. Im Jahre 1830

weilte er wieder in Warschau; ging aber im Herbst nach Wien, fand jedoch weniger gute Aufnahme als das erste Mal. Er wandte sich nun nach Paris, wo sich damals viele polnische Adlige aufhielten, die der Aufstand aus dem Vaterlande vertrieben hatte. Durch persönliche Beziehungen zu diesen gewann er gleich den nötigen Boden. Er spielte wenig öffentlich, sondern mehr in Privatzirkeln. Seine Haupteinnahmequelle bildete neben dem Erträgnis seiner Kompositionen der Unterricht, den er im Gegensatz zu anderen Meistern gern erteilte. In Paris schloß sich Chopin eng an Liszt an und verkehrte in einem Kreise bedeutender Künstler, dem u. a. Berlioz, Meyerbeer, der Violinist Ernst, Stephen Heller, Heinrich Heine und Balzac angehörten. Durch Liszt wurde er der George Sand vorgestellt. Diese Bekanntschaft sollte sein Verhängnis werden. Chopins Natur war leicht erregbar, aber den Frauen gegenüber schwach. Schon seine erste Liebe zu Constanzia Gladkowska, einer Warschauer Konservatoristin, mit der er persönlich niemals ein Wort davon sprach, erinnert in ihrer überromantischen Schwärmerei beinahe an die Tollheiten des Ritters Ulrich von Lichtenstein. Er hackte sich zwar keinen Finger ab und trank auch das Waschwasser seiner Angebeteten nicht; aber er wünschte, daß seine Asche unter ihre Füße gestreut werde, hielt sich für unwürdig, ihren Vornamen vollständig niederzuschreiben, trieb Fetischismus mit ihren Taschentüchern usw. Solche Naturen fühlen sich von willenskräftigen weiblichen Charakteren besonders stark angezogen. Die femme-héros, wie Liszt die George Sand (Frau Aurore Dudevant) nannte, mußte daher einen mächtigen Eindruck auf ihn ausüben, und er geriet bald ganz in den Bann der nicht nur stärkeren, sondern auch älteren Frau. Das Verhältnis der beiden dauerte zehn Jahre (1837—1847). Als ein Lungenleiden den Komponisten zwang, seinen Aufenthalt im Süden zu nehmen, begleitete ihn George Sand nach der Insel Majorca, wo sie zusammen in einem ehemaligen Kloster hausten. George Sand war eine hochbegabte Schriftstellerin und galt vor allem als eine Stilistin ersten Ranges. Ihr Charakter aber war keineswegs einwandfrei. Sie begünstigte stillschweigend die schmutzigsten Affären in ihrem Hause, ja — ver-



George Sand.

kuppelte, man kann es kaum anders nennen! — ihre Tochter Solange an einen recht unwürdigen Schwiegersohn, den Bildhauer Clesinger, der späterhin Chopins Totenmaske abgenommen hat. Die Art und Weise, wie George Sand sich dem stets abratenden Chopin in diesen Affären gegenüber verhalten hat, führte schließlich zum Bruch zwischen beiden. Auf ihrer Seite mag dabei immerhin der Umstand mit bestimmend gewesen sein, sich des kränkelnden Chopin auf eine etwas maskierte Art und Weise zu entledigen. Für Chopin war dies der Todesstoß. Er raffte sich zwar auf und reiste im Jahre 1849 noch nach London, wo er mehrere Konzerte gab. Doch hatte er seiner Kraft zu viel zugemutet, auch hatte ihm das zu rauhe Klima Englands sehr geschadet. Als er nach Paris zurückkehrte, sank er auf das Krankenlager und starb schon am 17. Oktober 1849. Auch in seiner letzten Krankheit hatten ihn Frauen (seine Schwester, verschiedene Schülerinnen und Freundinnen), deren Liebling er immer gewesen war, mit Aufopferung gepflegt. Er wurde auf dem Père Lachaise, in der Nähe von Bellini, Cherubini und Boieldieu bestattet.

Eine eigentliche künstlerische Entwicklung hat Chopin nicht gehabt. Gleich bei seinem ersten Auftreten steht er sozusagen fertig da. Schon in seinen ersten Werken zeigt sich sein eigentümlicher charakteristischer Klavierstil, für den vielleicht bis zu einem gewissen Grade Hummel, den er sehr verehrte, und Field vorbildlich sein mochten; doch ist die Verwandtschaft mit beiden nur lose. An Hummel erinnert der Reichtum des Passagenschmuckes, der aber bei Chopin weniger leicht und durchsichtig ist, gleichsam schwerer auf dem Melos lastet als bei jenem, an Field die Vorliebe für gebrochene Begleitungsakkorde in weiten Lagen, die er aber harmonisch viel reicher und origineller ausgestaltet als der ältere Meister. Von beiden unterscheidet er sich durch die reichliche Anwendung der Chromatik. Field nannte Chopin, vielleicht unter dem Eindruck dieser Chromatik, ein Krankenstubentalent; gewiß mit Unrecht, denn der wehmütige Zug, der den meisten Kompositionen Chopins anhaftet, deutet nicht auf Krankheit, sondern ist eine nationale Eigentümlichkeit der slawischen Musik, wie das feurige und ritterlich-elegante Wesen, das sich mit dem wehmütigen Zuge in Chopins Musik so eigenartig verbindet, wiederum als ein Erbteil des polnischen Nationalcharakters betrachtet werden kann. — Die Fruchtbarkeit Chopins reichte an die der anderen großen Meister nicht im entferntesten heran. Die Opuszahl seiner Werke beträgt 74, dazu kommen noch zwölf unnumerierte; aber es sind fast durchgängig wenig umfangreiche Kompositionen. Chopin arbeitete langsam. Wie Heine an seinen Gedichten, feilte er an seinen Kompositionen lange herum und brachte mit großem Geschick allerhand kleine, aber wirkungsvolle Unregelmäßigkeiten hinein, bis sie den Eindruck leicht und beinahe nachlässig hingeworfener Improvisationen machten. Doch hielt er sich dabei, im Gegensatz zu Heine, von jeder Geschmacklosigkeit fern.

Zum Schönsten, was Chopin geschaffen hat, gehören seine Tänze, die Mazurken, Polonaisen und vor allem die Walzer für Klavier. Es handelt sich dabei aber nicht um Tanzmusik, sondern um Tongedichte in Tanzform: es sind idealisierte Tänze. Die Ma-





Frederic Chopin.

Nach der Lithographie von P. Rohrbach.

zurken sind ungleichwertig, doch zeichnen sich die meisten durch graziöse und sinnlich schöne Melodik aus; sie spiegeln das nationalpolnische Element am reinsten wider. In den zwölf Polonaisen tritt der slawisch weiche Zug hinter dem Charakter einer gewissen feierlichen Ritterlichkeit mehr zurück. In den Walzern verbindet sich die slawische Weichheit mit der polnischen Leidenschaftlichkeit und der französischen Eleganz. Die Walzer sind denn auch in ihrer Art geradezu klassisch, und einige davon, wie z. B. die vielgespielten, großen brillanten Walzer in Es dur (Op. 18) und As dur (Op. 42) oder auch der kleine graziöse Des dur-Walzer (Op. 64, Nr. 1), gehören zu den Perlen der Klavierliteratur. Als Kuriosum sei angeführt, daß Chopin, wie der englische Biograph des Komponisten, Fr. Niecks, berichtet, zum Des dur-Walzer durch das kleine, nach seinem Schwanz haschende Hündchen der George Sand angeregt worden sein soll. Die wirbelnden Eingangstöne des Haupt-



Chopin auf dem Totenbett.
Bleistiftskizze von Kwiatkowski.

themas entsprechen dem Bilde des sich im Kreise herumdrehenden Hündchens. — Hochpoetisch, teilweise voll tiefster Schwermut sind seine 18 Notturnos und einzelne seiner 25 Präludien. Die 27 Konzertetüden sind mit subtilster Technik geschriebene Charakterstücke von bewundernswerter Feinheit. Die herrlichste ist die Etüde in As dur (Op. 25, Nr. 1), die mit ihrer auf schaukelnden Dreiklangsakkorden schwebenden Melodie so recht als Prototyp romantischer Empfindungen und Erfindung gelten kann. Chopins hervorragendes Verdienst ist es, die Klavierstücke aus den unwürdigen Fesseln geistloser technischer Motive befreit und in die höheren Sphären des reinen Kunstwerkes erhoben zu haben. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen seine vier Scherzi, denen ein kräftiger, männlicher Geist innewohnt: unter ihnen zeichnet sich das in B moll (Op. 31) durch besonders schöne Melodik aus. Von seinen drei Sonaten ist die in B moll die bekannteste. Sie enthält als langsamen Satz den weltberühmten Trauermarsch, der hauptsächlich durch den etwas zu theatralisch herausgearbeiteten Gegensatz seiner beiden Hauptthemen wirkt, von denen das erste in den Bässen wie von dumpfen Glockenschlägen begleitet wird, während das zweite eine innige, trostreiche Melodie singt.

Der schöne Marsch ist in allen möglichen Arrangements (für Harmoniemusik und für Orchester) bis zum Überdruß abgespielt worden. Ferner sind noch zu nennen Variationen, Bolero, Berceuse, Impromptus usw. Unter seinen Kompositionen für Klavier und Orchester ragen die beiden Klavierkonzerte (Op. 11 und 21) und die Don Juan-Variationen (Op. 2) hervor. An Kammermusikwerken sind zu nennen: ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, eine Sonate für Violoncello und ein Duo concertant für Klavier und Violoncello. Dazu kommen noch 17 polnische Lieder.

Chopin gehört zu den Lieblingskomponisten der Klavierspieler. Sein origineller, farbenreicher und eleganter Stil verleiht seinen Kompositionen sozusagen einen modernen Charakter, und der leise Zug von Dekadenz, der ihnen anhaftet, macht sie vielleicht gerade unserer Zeit doppelt wert. Viel schneller verblaßte der Ruhm des zu Chopins Zeiten hochgefeierten Klaviervirtuosen und Komponisten Sigismund Thalberg (geb. 7. Januar 1812 in Genf; gest. 27. April 1871 in Neapel), eines Schülers Sechters und Hummels, der im Jahre 1836 erfolgreich mit Liszt konkurrierte. Durch eine besondere Manier — zwischen beiden Händen geteilte Akkorde, mit denen er die in der Mittellage (bald von der rechten, bald von der linken Hand) stärker angeschlagene Melodie umgab — erzielte er brillante Wirkungen. Doch wurde diese Manier, die von der Harfentechnik entlehnt war, und als deren eigentlicher Erfinder der Harfenvirtuose Parish-Alvars (1808—1849) gilt, bald allgemein nachgeahmt; denn es handelte sich hier nicht um einen eigenen Stil, sondern nur um eine technische Manier. Die Hauptstärke Thalbergs bestand in seinen Phantasien über bekannte Opernthemen und Lieder, von denen auch heute noch einige, allerdings mehr von geübteren Dilettanten als von Musikern, gespielt werden. — Ebenfalls ein Schüler Hummels und Sechters war Adolf Henselt (geb. 12. Mai 1814 zu Schwabach in Bayern; gest. 10. Oktober 1889 zu Warmbrunn in Schlesien), der sich nach einer erfolgreichen Konzerttour in Petersburg niedergelassen hatte und dort zum Kammervirtuosen der Kaiserin und zum Musiklehrer der Prinzen ernannt worden war. Auch er liebte glänzendes, vollgriffiges Passagenwerk, neigte aber mehr zur gebundenen Spielweise. Henselt ist vorwiegend Klavierkomponist (Klavierkonzert, Konzertetüden, Charakterstücke zumeist in Etüdenform). Robert Schumann hat auf seine Kompositionen nachdrücklich hingewiesen. — Selbstständiger und eigenartiger ist Stephen Heller (geb. 15. Mai 1814 in Budapest; Schüler von Anton Hahn in Wien; weilte von 1830—1838 in Augsburg und ließ sich dann in Paris nieder, wo er am 14. Januar 1888 starb). Heller pflegte fast ausschließlich das Genrestück für Klavier. Er verkehrte in Paris in dem anregenden Künstlerkreise, dem Chopin, Liszt, Berlioz usw. angehörten. In seinen kleinen Klavierstücken ist er phantasiereicher als Mendelssohn und natürlicher, frischer als der elegische Chopin. Er schrieb eine große Zahl Etüden und Präludien, drei Sonaten, Balladen, Kaprizen, Nokturnen, Lieder ohne Worte, Variationen usw. Manche seiner



Friedrich Schneider.
Nach der Zeichnung von Völkerling lithographiert von C. Wildt.

Stücke tragen charakteristische Titel wie: Im Walde, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, Promenades d'un solitaire usw. Auch auf diesen feinsinnigen Dichter des Klaviers hat Schumann zuerst aufmerksam gemacht.

Neben den großen und in ihren Werken noch heute lebendigen Meistern wirkten noch eine Anzahl Komponisten, deren Namen und Werke heute fast ganz vergessen sind, die aber bei Lebzeiten zu den angesehensten, ja berühmtesten zählten. Unter diesen sind Friedrich Schneider, Wilhelm Taubert und Heinrich Dorn zu nennen.

Friedrich Schneider, der neben Spohr als eine der größten musikalischen Autoritäten galt, war am 3. Januar 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau geboren. Sein Vater hatte sich vom einfachen Weber zum Musiker und Organisten aufgeschwungen und seinen

Söhnen eine gute Erziehung gegeben. Friedrich Schneider besuchte das Gymnasium in Zittau und die Universität zu Leipzig. In der Musik war er fast ganz Autodidakt. Er komponierte schon frühzeitig, wurde Organist an der Paulinerkirche in Leipzig, dann Kapellmeister bei der Secondaschen Theatergesellschaft, später Organist an der Thomaskirche und Musikdirektor am Stadttheater. Im Jahre 1821 wurde er als Hofkapellmeister nach Dessau berufen und entfaltete hier eine reiche Tätigkeit. Er förderte das Musikleben in Dessau in jeder Beziehung und gründete 1829 eine Musikschule, die sich bald eines ausgezeichneten Rufes erfreute. Friedrich Schneider hat keine Werke von bleibendem Werte hinterlassen, aber sein Schaffen war doch nicht nutzlos: denn er gehörte zu jener Phalanx tapferer deutscher Musiker, die sich dem erneuten Vordringen des Rossinismus und der welschen Opernmusik entgegenstemmten und so die Kunstgüter, die sie selber nicht wesentlich vermehren konnten, wenigstens schützen und erhalten halfen. Er starb am 23. November 1853 in Dessau. — Ähnlich wie Spohr fußte Schneider als Komponist auf den Wiener Klassikern. Seinen Ruhm verdankt er hauptsächlich seinen Oratorien, in denen sich neben dem starken Einfluß Haydns auch schon derjenige der romantischen Oper geltend macht, so daß wir ihn nicht mehr zu den Klassizisten rechnen können. Schneiders erstes Oratorium Das Weltgericht (1819) war auch sein berühmtestes Werk. Der ungemein unklare und verworrene Text (von August Apel), der die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht mit seinen Scharen von Begnadigten und Verdammten schildert, gab dem Komponisten Gelegenheit, scharfe Gegensätze herauszuarbeiten. Die Erfindung ist aber mehr äußerlich theatralisch als tief. Das Oratorium hatte einen ungeheuren Erfolg und wurde überall aufgeführt. Schneider hat im ganzen 16 Oratorien geschrieben, dazu kommen noch Hymnen, Kantaten, Psalmen, Messen, 23 Symphonien, sieben Opern, viele Ouvertüren, 400 Chor- und 200 Klavierlieder, Kammermusik und Klavierkompositionen. Und von alledem ist so gut wie nichts übrig geblieben.

Wilhelm Taubert (geb. 23. März 1811 zu Berlin; gest. 7. Januar 1891 daselbst), ein Schüler von Ludwig Berger und Bernhard Klein, war 1831 Leiter der Berliner Hofkonzerte, 1842 Dirigent der Oper und seit 1875 Vorsitzender der musikalischen Sektion der Kgl. Akademie der Künste in Berlin. Er neigt mehr auf die Seite der Romantiker und zeigt mit Mendelssohns Art einige Verwandtschaft. Er war ein tüchtiger Klavierspieler und auf allen Gebieten der musikalischen Komposition fruchtbar. Den größten und nachhaltigsten Erfolg hatten seine Kinderlieder. Er schrieb unter anderen Bühnenmusiken zur Medea des Euripides und zu Shakespeares Sturm. Seine Opern (Die Kirmes, 1832; Der Zigeuner, 1834; Marquis und Dieb, 1842; Joggeli, 1853; Macbeth, 1857 und Cesario, 1874) vermochten nicht durchzudringen.

Heinrich Dorn (geb. 14. November 1804 zu Königsberg; gest. 10. Januar 1892 in Berlin) lebt in der Musikgeschichte hauptsächlich als Robert Schumanns Kompositionslehrer fort. Nachdem er Jura studiert, dann bei Zelter, Berger und Klein in Berlin eine tüchtige musikalische Schulung empfangen hatte, wirkte er in verschiedenen Städten als Kapellmeister, gründete 1845 in Köln eine Musikschule, kam 1849 als Hofopernkapellmeister nach Berlin und wurde 1869, gleichzeitig mit Taubert, pensioniert. Seitdem wirkte er als Privatlehrer und angesehener Musikschriftsteller. Als Komponist besitzt er wenig Eigenart. So sind denn auch seine aus den Jahren 1826—1865 stammenden Opern (Die Rolandsknappen, Die Bettlerin, Der Schöffe von Paris, Das Banner von England, Die Nibelungen, Ein Tag in Rußland, Der Bote von Pirna) vergessen, obgleich einige davon seinerzeit über mehrere Bühnen gingen. Von seinen Liedern haben namentlich die humoristischen weite Verbreitung gefunden.

Die Leipziger Schule. — Mendelssohns treue Mitarbeiter in Leipzig waren Ignaz Moscheles (vgl. S. 402), der berühmte Geigenvirtuos und Konzertmeister des Gewandhauses Ferdinand David (vgl. S. 454) und

der verdienstvolle Theoretiker Moritz Hauptmann (1792—1868), der seit 1842 als Nachfolger Weinligs das Thomaskantorat innehatte, nachdem er zwanzig Jahre lang unter seinem Lehrer Spohr in der Hofkapelle zu Kassel angestellt gewesen war. Die Bedeutung dieser Männer lag weniger in ihren Kompositionen, obgleich sie auch auf diesem Gebiete Anerkennenswertes leisteten, als vielmehr in ihrer Lehrtätigkeit. Sie waren neben Mendels-



Niels Wilhelm Gade.
Nach einem Daguerreotyp lithographiert von J. W. Tegner.

sohn und nach dessen Tode die Hauptstützen des Leipziger Konservatoriums und erlangten durch die große Schülerzahl, die sie ausbildeten, einen bedeutenden Einfluß auf die allgemeine musikalische Entwicklung. Sie selber wurzelten noch fest im Boden der Klassiker und waren vom Hauche der neuen romantischen Zeit relativ nur wenig berührt. Da auch Mendelssohn, der als das Haupt des Leipziger Kreises zu betrachten ist, trotz dem ausgesprochen romantischen Charakter seiner Musik, wenigstens in formeller Beziehung stark zu den Klassikern hinneigte und die Pflege ihrer Werke vor

allem als seine Lebensaufgabe erkannte, so ist es kein Wunder, wenn die im Leipziger Konservatorium gebildeten Schüler und Nachfolger Mendelssohns sich wieder mehr der klassizistischen Richtung zuwandten und daher den kühner fortschreitenden Neuromantikern der Berliozschen und Lisztschen Richtung nicht mehr folgen konnten. Man huldigte in Leipzig einem gemäßigten Fortschritt, einer zahmen Romantik. Das Charakteristische mußte sich der schönen, d. h. der durch die klassische Tradition geheiligten Form unterordnen; wo diese Form zerstört oder aufgelöst wurde, da ging man nicht mehr mit. Schumann bezeichnete schon die äußerste Grenze. Hinter ihm wurde das Tor zugemacht. Wer noch weiter vordringen wollte, der existierte für die Leipziger und für das Gewandhaus nicht mehr. So heilsam diese Exklusivität war, solange sie zur Abwehr gegen das seichte Virtuosentum diente, so unheilvoll mußte sie wirken, als sie sich nun auch gegen den gesunden und naturgemäßen Fortschritt kehrte. Es mußte eine Entwicklungshemmung eintreten, eine Art Verkalkungsprozeß. Es entstand ein eigenartiges Epigonentum aus zweiter Hand, das die Klassiker nicht unmittelbar, sondern in der Art und im Geiste der großen Romantiker nachahmte, sich deshalb aber den gefährlichen Anschein des Fortschritts gab und tatsächlich die wahre Fortschrittspartei zu sein glaubte, deren heilige Pflicht es sei, die Musik vor den Irrlehren der falschen Propheten der Formlosigkeit, den musikalischen Sozialdemokraten und Anarchisten, zu bewahren. Schumanns prächtige Aufsätze in der Neuen Zeitschrift für Musik, die für die neue Richtung eintraten, machten auf die strikten Mendelssohnianer wenig Eindruck; denn diese waren als echte Epigonen katholischer als der Papst, d. h. konservativer als ihr Vorbild und Meister Mendelssohn. So verengerte sich bei der Leipziger Schule der Horizont allmählich, und das blieb nicht ohne Folgen für das produktive Schaffen dieser Meister. Es bildete sich ein neuer Formalismus aus. Gegen das Seichte und Triviale wurde zwar immer noch Front gemacht, man hielt an dem schönen Wahlspruch des Gewandhauses Res severa verum gaudium fest, aber über das, was man unter der res severa zu verstehen habe, gingen die Meinungen auseinander. Man konnte nicht glauben, daß es die Neuerer ebenso ernst, ja vielleicht noch ernster mit der Kunst nahmen. So zeichnen sich die Kompositionen der Leipziger Schule sämtlich durch eine gewisse Gediegenheit aus, ja manche ihrer Werke entzücken den Kenner durch ihre feine und sorgfältige Arbeit; aber fast allen fehlt jene elementare Kraft, die den Hörer unwillkürlich gefangen nimmt und mitreißt, jenes gewisse Etwas, das die Werke der wahrhaft großen Meister auszeichnet, deren mehr oder weniger gelungene Abbilder sie darstellen.

Zu den Vertretern der Mendelssohnschen Richtung können wir folgende Komponisten rechnen: Julius Rietz (1812—1877) war wie sein Bruder, der frühverstorbene Violinist Eduard Rietz, eng mit Mendelssohn befreundet. Er folgte ihm in seiner Stellung

als Kapellmeister in Düsseldorf, und später (1848—1860) als Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte und als Kompositionslehrer am Konservatorium. Unter seinen Kompositionen fanden besonders eine Konzertouvertüre in A dur (Op. 7) und die zur Schillerfeier 1859 komponierte Dithyrambe großen Anklang. Außerdem schrieb Rietz Kirchenmusik, Opern (so stammt z. B. die Musik zu dem bekannten Volksstück Lorbeerbaum und Bettelstab aus seiner Feder), Kammermusikwerke und Männerchöre. — Ferdinand Hiller (geb. 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M.; gest. 10. Mai 1885 zu Köln) vertrat



Karl Reinecke.
Nach der Lithographie von Fr. Hecht.

Mendelssohn im Winter 1843/44 in der Direktion der Gewandhauskonzerte. Er war Schüler von Aloys Schmitt, Vollweiler und Hummel, hielt sich eine Zeitlang in Paris, Mailand, Leipzig und Düsseldorf auf und kam 1850 als städtischer Musikdirektor nach Köln, wo er das Konservatorium organisierte und die Gürzenichkonzerte leitete. Unter seinen zahlreichen Kompositionen (an 200 Opera) hatte besonders seine in Mendelssohns Geist geschriebene E moll-Symphonie mit dem Motto „Es muß doch Frühling werden", schönen Erfolg, ist aber heute von den Konzertprogrammen verschwunden. Von seinen beiden Oratorien Saul und Die Zerstörung Jerusalems wurde besonders letzteres seinerzeit viel aufgeführt. Es zeichnet sich durch eine ungemein sprachwidrige Deklamation des Textes aus, ist aber andrerseits durch den Versuch, das Orchester zur Schilderung und

Ausmalung der Handlung heranzuziehen, interessant. Außerdem schrieb Hiller sechs Opern, eine Reihe von Kantaten, Kammermusik und Klaviersachen (ein Konzert, Sonaten, viele kleinere Stücke). Hiller war selbst ein bedeutender Klavierspieler. — Durch William Sterndale Bennett (geb. 13. April 1816 in Sheffield; gest. 1. Februar 1875 in London), der in den Jahren 1837/38 und 1840/41 in Leipzig unter Mendelssohn studierte und sich auch mit Schumann befreundete, wurde der Stil der Leipziger Schule nach England verpflanzt. Die Engländer ehren in ihm den Begründer einer neuen englischen Schule. In England sind seine Kantaten Die Maikönigin und sein Oratorium Das Weib von Samaria am meisten geschätzt, in Deutschland fanden seine vier Konzertouvertüren Die Najaden, Die Waldnymphe, Parisina und Paradies und Peri Anklang. Seine G moll-Symphonie und seine Klavier- und Kammermusikwerke werden in England noch heute gespielt. Bennett gründete in London eine Bachgesellschaft, wirkte zeitweise als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und seit 1856 als Musikprofessor an der Universität Cambridge. — Niels Wilhelm Gade (geb. 22. Februar 1817 in Kopenhagen; gest. 21. Dezember 1890 daselbst) trug die Kunst Mendelssohns nach dem Norden. Er war eine weit kräftigere Künstlernatur als Bennett und besaß, besonders im Anfang seines Auftretens, mehr Eigenart als die bisher genannten Mendelssohnianer. Sozusagen als Autodidakt hatte er die schöne Ouvertüre Nachklänge aus Ossian geschrieben, die ihm ein königliches Reisestipendium eintrug. Im Jahre 1843 kam er nach Leipzig, wo er, einen kurzen Aufenthalt in Italien abgerechnet, bis 1848 weilte. Im Jahre 1844 vertrat er Mendelssohn in der Direktion der Gewandhauskonzerte, wirkte auch im Winter 1844/45 als zweiter Dirigent neben dem Meister und folgte ihm nach seinem Tode als Kapellmeister nach, allerdings nur für kurze Zeit, da ihn der schleswig-holsteinische Aufstand schon im folgenden Jahre nach der Heimat zurückrief. Wie Chopin das nationale Element in die Klavierkomposition, so führte er es in die Symphonie ein. Doch geschah dies mehr in naiver als in beabsichtigter Weise. In seiner Ossian-Ouvertüre und seiner ersten Symphonie in C dur (Op. 5), die er bereits fertig mit nach Leipzig brachte, tritt das skandinavische Element am reinsten zu Tage. In seinen späteren Werken verwischt es sich mehr, es ordnet sich dem Mendelssohnschen Stil unter, ohne jedoch ganz zu verschwinden. Von seinen acht Symphonien ist neben der ersten die vierte in B dur (Op. 20) am populärsten, sie ist in der Form vollendeter als die erste, steht ihr aber an Frische und Ursprünglichkeit nach. Den Nachklängen aus Ossian ließ Gade noch vier weitere Ouvertüren folgen, von denen drei ebenfalls Titel tragen (Im Hochland, Hamlet, Michelangelo). Erwähnung verdienen auch seine feingearbeiteten Suiten (Novelletten, Ein Sommertag auf dem Lande und Holbergiana). Seine Kammermusik und Klavierstücke sind weniger bedeutend. Große Verbreitung fanden in Deutschland auch seine Chorkompositionen, deren bedeutendste die zwischen Oratorium und Kantate stehenden Kreuzfahrer (nach Tassos befreitem Jerusalem) sind. Mehr an die Chorballaden Schumanns erinnern die Kantaten Comala, Erlkönigs Tochter, Frühlingsbotschaft usw., die zu den ständigen Repertoirestücken unserer Gesangvereine gehören. Gade, dessen Kompositionen sich in Deutschland völlig eingebürgert haben, kann mit größerem Recht als Bennett der Begründer einer nationalen Schule genannt werden. Übrigens machte sich bei ihm auch der Einfluß Schumanns neben demjenigen Mendelssohns ziemlich stark geltend, wenn auch in formaler Hinsicht letzterer stets sein Vorbild blieb. — Ähnlich verhält es sich mit Karl Reinecke (geb. 23. Juni 1824 in Altona, gest. 10. März 1910 zu Leipzig), der von 1860—1895 Dirigent der Gewandhauskonzerte war und diese ganz im Sinne der Leipziger Schule leitete; bis zum Sommer 1902 wirkte er auch als einer der geschätztesten Lehrer am Konservatorium, zu dessen Studiendirektor er 1897 ernannt wurde. Reinecke ist eine viel weniger selbständige Natur als Gade; doch war er ein vortrefflicher Dirigent und ein bedeutender Klavier-(Mozart!)spieler, dessen Hauptstärke mehr in durchsichtigem und zierlichem als in kraftvollem und charakteristischem Vortrage liegt. Eine gewisse Vorliebe für das Zierliche,

gewissermaßen für die Kleinmalerei in Rokokomanier, haftet auch seinen Kompositionen an; ebenso fehlt es ihm nicht an einem gewissen liebenswürdigen, aber etwas altmodisch anmutenden Humor. Dieser zeigt sich nicht nur in einzelnen seiner kleineren Klavierstücke, sondern auch in den beiden Sätzen seiner A dur-Symphonie und in seinen komischen Opern. Von seinen drei Symphonien ist die letzte in G moll (Op. 227) die bedeutendste. Außerdem schrieb er noch acht Konzertouvertüren, eine Serenade, Streichquartette, Klavierquartett und -Quintett, Trios, Duos, Konzerte für Klavier, Violine,



Robert Volkmann.

Violoncello, Harfe. Seine Opern König Manfred, Der vierjährige Posten, Auf hohen Befehl und Der Gouverneur von Tours haben sich nicht dauernd einzubürgern vermocht. Sie sind musikalisch fein gearbeitet, lassen aber den eigentlichen dramatischen Zug vermissen. Von seinen zahlreichen Chorwerken seien das in Schumannschem Geiste gehaltene Oratorium Belsazar, die wohl durch Bruchs Frithjof angeregte Kantate Hakon Jarl und die eigenartigen Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Orchester (Schneewittchen; Dornröschen; Aschenbrödel; Vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt; Die wilden Schwäne; Die Teufelchen auf der Himmelswiese) erwähnt. Ein Liederzyklus Von der Wiege bis zum Grabe für Soli und Klavier fand rasche Verbreitung. — Neben Reinecke wirkte als Kompositionslehrer am Leipziger

Konservatorium Salomon Jadassohn (geb. 13. August 1831 in Breslau; gest. 1. Februar 1902 in Leipzig), ein Schüler Hauptmanns, der besonders als Meister des Kanons Berühmtheit erlangte. Er war, bevor er zu Hauptmann kam, in Weimar bei Liszt gewesen, geriet aber nachher völlig in den Bann der Leipziger Schule, wenn er sich dabei auch eine gewisse Selbständigkeit wahrte. In den Jahren 1867—1869 dirigierte er die (im Gegensatz zum Gewandhaus fortschrittlicheren) Euterpekonzerte.

Eine selbständigere Stellung nehmen die folgenden beiden Komponisten ein, die mehr dem Geiste Schumanns als dem Mendelssohns verwandt sind. Der bedeutendere von beiden ist Robert Volkmann (geb. 6. April 1815 zu Lommatzsch in Sachsen; gest. 30. Oktober 1883 zu Pest). Er war zuerst für den Lehrerberuf bestimmt und besuchte das Seminar in Freiberg, wo er den ersten musikalischen Theorieunterricht erhielt. Als er seinen Beruf zum Musiker erkannte, zog er 1836 nach Leipzig; hier wurde der Organist Carl Ferdinand Becker (1804—1877) sein Lehrer. Doch gewannen Mendelssohn und vor allem Schumann großen Einfluß auf ihn. 1839 zog er nach Prag und 1842 nach Budapest, wo er sich dauernd niederließ. Volkmanns Bedeutung liegt hauptsächlich auf dem Gebiete der Orchesterkomposition. Seine beiden Symphonien sind markiger und kerniger als die Orchesterkompositionen der dem engeren Kreis der Leipziger Schule angehörenden Komponisten. Seine ernsthaft gehaltene D moll-Symphonie knüpft in ihrem trotzigen ersten Satze an Beethoven an. Die zweite in B dur ist mehr heiteren, liebenswürdigen Charakters. Beide gehören zu den besten Werken der neueren Symphonik. Besondern Beifall errangen seine drei, wohl durch ähnliche Kompositionen von Brahms angeregten Serenaden für Streichorchester in C dur, F dur und D moll, von denen die dritte mit dem beharrlich seine melancholische Weise vortragenden Solovioloncello inhaltlich die bedeutendste ist, während die zweite mit ihren vier kurzen prägnanten Sätzen den meisten Beifall fand. Der in der Form eines altfränkischen Großvaterwalzers gehaltene zweite Satz dieser F dur-Serenade ist geradezu populär geworden. In seinen Kammermusikkompositionen, von denen die beiden Trios in F dur und B moll und die sechs Streichquartette zu erwähnen sind, herrscht ebenso wie in seinen kurzen Klavierskizzen Schumanns Geist. — Theodor Kirchner (geb. 10. Dezember 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz; gest. 18. September 1903 zu Hamburg) studierte in Leipzig, und zwar auf Mendelssohns Rat bei Becker (Orgel und Theorie) und Julius Knorr (Klavier), in Dresden bei Johann Schneider, sodann 1843 am Konservatorium zu Leipzig, lebte in Winterthur (als Organist), Zürich (als Vereinsdirigent und Musiklehrer), Meiningen (als Musiklehrer der Prinzessin Maria), Würzburg (als Direktor der Kgl. Musikschule), Leipzig und Dresden (als Lehrer am Kgl. Konservatorium) und zog 1890 nach Hamburg, wo er nach einem wanderreichen Leben endlich zur Ruhe kam. Er ist einer der größten Meister im kleinen Genrestück für Klavier in der Art Robert Schumanns und hat eine Menge solcher Klavierminiaturen ge-

schrieben, deren Titel er bewußt an Schumannsche Titel anklingen läßt, wie Phantasiestücke, Neue Davidsbündlertänze, Florestan und Eusebius, Neue Kinderszenen usw. Sie gehören zum allerbesten, was nach Schumann auf diesem Gebiete hervorgebracht ist. Von seinen Liedern und Balladen fanden einige große Anerkennung, dagegen ist es sehr bedauerlich, daß die Klavierwerke Kirchners nicht die Verbreitung



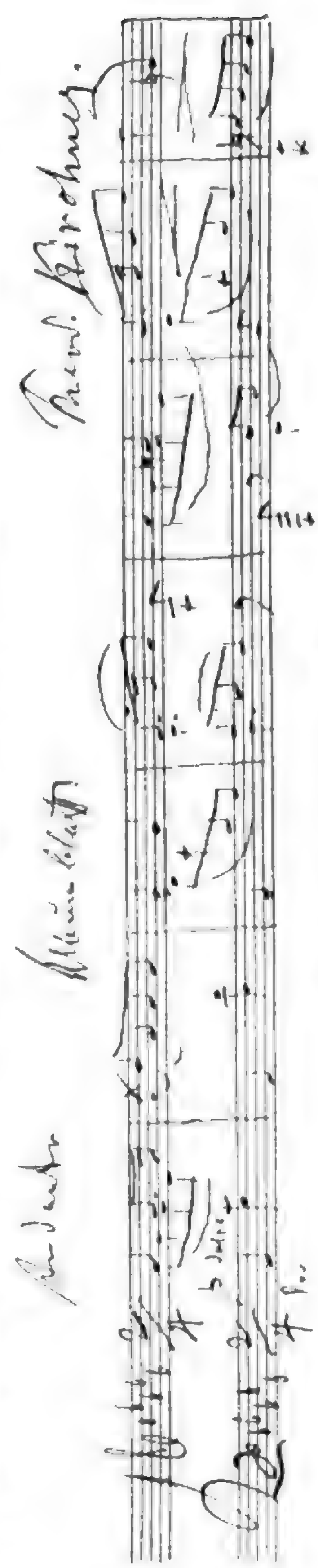
Theodor Kirchner.

gefunden haben, deren sie würdig sind. Man sollte meinen, es wäre eine heilige Ehrenpflicht des Dresdner Konservatoriums, seinen Schülern die Werke des Meisters, der einst in seinem Dienste segensvoll gewirkt hat, ans Herz zu legen und so für ihre Verbreitung zu sorgen!

Die Berliner Akademiker. — In noch weit höherem Grade als in Leipzig hatte sich in Berlin ein reaktionärer Geist festgesetzt. Die Nachfolger des alten Zelter an der Singakademie, Friedrich Rungenhagen (1778—1851), und am königlichen Institut

für Kirchenmusik, August Wilhelm Bach (1796—1869), der sogenannte Wasser-Bach, erlangten trotz ihrer eigenen künstlerischen Bedeutungslosigkeit großen Einfluß. Das Ideal der Berliner war die Rückkehr zur polyphonen Musik des sechzehnten Jahrhunderts. Es bildete sich in Berlin ein starrer, unduldsamer Geist aus, der sich nicht nur gegen die kühneren Neuromantiker, gegen Berlioz, Liszt und Wagner, sondern gegen die ganze romantische Bewegung überhaupt und vor allem gegen Schumann wandte. Berlin war bis in die allerjüngste Zeit hinein die Hochburg der musikalischen Reaktion. So haben sich auch Richard Wagners Werke hier erst relativ am spätesten vollständig eingebürgert. Aber wenn auch die neueste Richtung in Berlin noch lange verpönt war, so ließ sich doch der Geist der Romantiker nicht völlig aussperren. Er drang, wenn auch vorerst noch unmerklich, so doch allmählich in den Kreis der Berliner Akademiker ein. In reaktionärem Sinne wirkte hauptsächlich Eduard Grell (geb. 1800 in Berlin; gest. 1886 in Steglitz bei Berlin), der Domorganist, Leiter des Domchors, Lehrer an der Kompositionsschule der Akademie und nach Rungenhagens Tod Leiter der Singakademie war. Er sah überhaupt nur die Vokalmusik für voll an und bezeichnete die Instrumentalmusik als den Verfall der Tonkunst. Er schrieb eine sechzehnstimmige Vokalmesse, ein Oratorium Die Israeliten in der Wüste, acht- und elfstimmige Psalmen, Motetten usw. — Johann Gottfried Heinrich Bellermann (1832—1903) war längere Zeit Privatschüler Grells. 1860 wurde er Professor der Musik an der Universität und 1875 Mitglied der Akademie der Künste Bellermanns Kompositionen sind fast ausschließlich reine Vokalmusik. Sein Buch Der Kontrapunkt (1862), eine im Sinne Grells abgefaßte Neubearbeitung von Fuxens Gradus ad Parnassum (1725), nennt Riemann einen Anachronismus, der überhaupt nur aus dem Ideenkreise der Berliner Akademiker heraus begreiflich sei. — Streng im Geiste der Berliner Akademie schrieb ebenfalls Georg Vierling (1820—1901), der den ersten Unterricht durch seinen Vater erhielt, dann Schüler von Heinrich Neeb in Frankfurt a. M., Rinck in Darmstadt und Marx in Berlin war. Nachdem er Dirigent der Singakademie in Frankfurt a. O. und der Liedertafel in Mainz gewesen war, ließ er sich 1853 dauernd in Berlin nieder. Hier gründete er einen Bachverein, der sich um die Wiederbelebung der Werke des Altmeisters große Verdienste erwarb, und leitete zeitweilig von Berlin aus auch Konzerte in Frankfurt a. O. und in Potsdam. Seit dem Jahre 1859 lebte er ausschließlich der Komposition und dem Privatunterricht. Seine Instrumentalwerke: eine Symphonie, Ouvertüren zu Schillers Maria Stuart, Shakespeares Sturm, Kleists Hermannsschlacht, die Konzertouvertüre Im Frühling, ein Capriccio für Klavier und Orchester, ein Klaviertrio, zwei Streichquartette, Phantasiestücke, sind in einem etwas spröden klassischen Stil gehalten. Größeren Erfolg errangen seine Chorwerke, darunter besonders das Oratorium Constantin (Dichtung von Heinrich Bulthaupt), das ungefähr die Mitte zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Genre innehält. Auch seine weltlichen Chorwerke mit Orchester Der Raub der Sabinerinnen, Alarichs Tod (beide nach Dichtungen Arthur Fitgers) wurden viel gesungen. Sie sind klar in der Form und in den Chören sangbar. Doch sind sie mehr auf die äußere Wirkung hin als von innen herausgearbeitet, so daß die Komposition den dramatischen Motiven der Dichtung nicht immer gerecht wird. — Ein noch größerer Meister der strengen Form war Friedrich Kiel (1821—1885), der Sohn eines Dorfschullehrers, der sich zuerst autodidaktisch heranbildete, in den Jahren 1842—1844 mit Hilfe eines Stipendiums des Königs Friedrich Wilhelm IV. bei Siegfried Wilhelm Dehn Kontrapunktstudien machte und seitdem in Berlin lebte. Seine Bedeutung als Komponist liegt in seinen großen kirchlichen Vokalwerken. Er ist aber lange nicht so einseitig und rigoros wie Grell. Wohl ist Bach sein Vorbild, aber er gibt sich auch den Einflüssen der modernen Zeit hin und lehnt sich an Beethoven und an Mendelssohn an. Der altklassische Geist ist bei ihm ziemlich stark mit Romantik durchsetzt. Dementsprechend läßt er in seinen Kirchenkompositionen auch der Instrumentalmusik ihr Recht widerfahren. Unter

seinen Schöpfungen ist vor allem das Oratorium **Christus** (1874) zu nennen, eines der wenigen Oratorien der neueren Zeit, in denen die Passionsgeschichte den Mittelpunkt des Werkes bildet und dementsprechend breiter ausgearbeitet ist. Die sehr dramatisch aufgebaute Gerichtszene vor Pilatus bezeichnet den Höhepunkt des Werkes. Den ersten größeren Erfolg hatte Kiel mit seinem schönen F moll-Requiem (Op. 20, 1862) errungen, dem wenige Jahre vor seinem Tode noch ein zweites Requiem in A dur (Op. 80) folgte. In seiner Missa solemnis (1867) ist die festliche Stimmung besonders stark ausgeprägt. Sein Stabat mater zeigt tiefe Empfindung. Außer diesen größeren Werken veröffentlichte Kiel eine Reihe formvollendeter Kammermusikwerke (2 Streichquartette, 3 Klavierquartette, 2 Klavierquintette, Trios, Violin-, Bratschen- und Violincellosonaten usw.), auch zwei Hefte origineller **Walzer für Streichquartett**, ein Klavierkonzert und viele kleinere Klavierstücke. In Kiels Werken offenbart sich ein bedeutendes Können. Die schwache Seite des Komponisten liegt in einer gewissen Unselbständigkeit und in seinem dadurch bedingten Eklektizismus. — **Woldemar Bargiel** (geb. 3. Oktober 1828 in Berlin; gest. 23. Februar 1897 daselbst), der Stiefbruder Klara Schumanns, der seit 1874 Professor an der königlichen Hochschule für Musik und seit 1875 Mitglied des Senats und Leiter einer akademischen Meisterschule für Komposition war, hatte in Leipzig den Unterricht von Hauptmann, Moscheles und Rietz genossen und wandelt als Instrumentalkomponist in den Bahnen Schumanns. Er schrieb Ouvertüren zu **Prometheus**, **Medea** und **Zu einem Trauerspiel**, eine Symphonie in C dur, Klavier- und Kammermusikwerke. — **Robert Radecke** (geb. 31. Oktober 1830 zu Dittmarsdorf in Schlesien, gest. 21. Juni 1911 zu Wernigerode), der von 1863—1887 als Dirigent an der Berliner Hofoper wirkte, war gleichfalls ein Schüler des Leipziger Konservatoriums. Er komponierte ein Liederspiel **Die Mönkguter**, die Konzertouvertüren **König Johann** und **Am Strande**, eine Symphonie, einige kleinere Orchesterstücke und ein- und mehrstimmige Lieder, darunter das vielgesungene, volkstümliche **Aus der Jugendzeit**. — **Heinrich von Herzogenberg** (geb. 10. Juni 1843 zu Graz; gest. 9. Oktober 1900 in Wiesbaden) wurde 1885 als Kiels Nachfolger nach Berlin berufen und leitete die Kompositionsabteilung der Königlichen Hochschule bis 1888, wo er sein Amt krankheitshalber



Albumblatt von Theodor Kirchner.
Faksimile der Niederschrift des Komponisten.

niederlegen mußte. Ein Schüler Dessoffs, war er 1872 nach Leipzig gekommen. Hier leitete er zehn Jahre lang den Bachverein, den er mitbegründet hatte. In Herzogenbergs Kompositionen machte sich später der Einfluß von Brahms geltend, so in seinen beiden Symphonien in C moll und B dur und teilweise auch in seinem Deutschen Liederspiel, das eine Liebesgeschichte in Form eines Kantatenzyklus behandelt. In seiner großen dramatischen Kantate Columbus für Soli, Männerchor und großes Orchester, dem ersten Werke, in dem sich der Komponist in der Beherrschung der größeren Formen und Mittel versuchte, steht er sogar stark im Banne Richard Wagners; ebenso in seiner Odysseus-Symphonie, die das Gebiet der symphonischen Dichtung streift. Dennoch reihen wir Herzogenberg wohl am ungezwungensten dem Kreise der Berliner Akademie an: denn jene äußeren Einflüsse verloren sich allmählich in seinem Schaffen, und seine auf die Pflege der strengeren Formen gerichtete Eigenart kam immer reiner zum Ausdruck. Sogar die romantischen Elemente, die seinen Choroden mit Orchester Der Stern des Liedes (nach Robert Hamerling), Die Weihe der Nacht (von Friedrich Hebbel) und Nannas Klage (von Wilhelm Jordan) die Grundfarbe verliehen, traten später mehr in den Hintergrund. In seinen kirchlichen Gesängen und a capella-Chören erweist er sich als Meister kunstvoller Formen, hier ist unstreitig Bach sein Vorbild. Unter diesen Kompositionen ist der 116. Psalm für vierstimmigen Chor (Op. 34) besonders hervorzuheben. In seinen späteren Jahren pflegte er auch die großen Kirchenformen für Chor und Orchester. In seinem Requiem (Op. 72) für Chor und Orchester (ohne Soli) erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens. Volle und sichere Beherrschung der Formen und glückliche Wahl der Ausdrucksmittel verbinden sich in diesem Werke zu einer schönen und tiefpoetischen, musikalischen Illustration des liturgischen Textes. Zu erwähnen sind ferner eine große Messe, Op. 87; zwei Oratorien (Die Geburt Christi, Op. 90 und die Passion, Op. 93); die Totenfeier (Op. 80) für Soli, Chor und Orchester und der 94. Psalm (Op. 60) für Soli, Doppelchor und Orchester. Mit diesen Werken trat Herzogenberg ganz in die Fußstapfen seines Amtsvorgängers Kiel. Er hat überdies noch eine große Anzahl Lieder und Klaviersachen geschrieben und sich stets mit besonderer Vorliebe der Pflege der Kammermusik zugewandt. Seine zahlreichen Kammermusikwerke zeichnen sich durch Formvollendung und einen liebenswürdigen Zug aus. Doch haftet ihnen andrerseits auch wieder eine gewisse vornehme Kühle an, die eine warme Begeisterung schwer aufkommen läßt. Es sind, und das gilt mit wenigen Ausnahmen von allen Werken des Komponisten, fein und sorgfältig gearbeitete Kunstwerke, die den Kenner erfreuen, die aber den Hörer nur selten mit ursprünglicher Gewalt zu packen vermögen. — Als namhafter Komponist auf dem Gebiete der Kammermusik gilt Friedrich Gernsheim (geb. 17. Juli 1839 zu Worms), der seit 1897 Senatsmitglied der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin und 1901 Leiter einer akademischen Meisterschule für Komposition ist. Gernsheims Kompositionen (Kammermusik, Ouvertüren, 4 Symphonien [G moll, Es dur, C moll, B dur], Chorwerke usw.) zeichnen sich ebensosehr durch Klarheit und Knappheit der Form als durch Glätte und Kühle des Ausdrucks aus. — Joseph Joachim (geb. 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg, gest. 15. August 1907 zu Berlin) trat bereits als zwölfjähriger Knabe zum ersten Male vor das Publikum und zwar im Rahmen der Leipziger Gewandhauskonzerte, wo er auch sofort großen Beifall fand. Die nächsten sechs Jahre benutzte er nun dazu, sich musikalisch weiterzubilden. 1849 wurde er Konzertmeister in Weimar, ging aber bereits 1853 in gleicher Eigenschaft nach Hannover. 1866 wurde Joachim nach Berlin berufen und 1868 mit der Leitung der Königlichen Hochschule für Musik betraut, die er organisieren sollte. Den großen Ruhm, den Joachim genossen hat, verdankte er, und zwar mit vollstem Recht, seinem über alle Maßen herrlichen, von reifster Künstlerschaft getragenen, abgeklärten Violinspiel. Namentlich die letzten Beethovenschen Quartette unter seiner Führung (zusammen mit Halir, Wirth und Hausmann) gehört zu haben, gehört zu den Eindrücken, die einem für das

ganze Leben unvergeßlich bleiben und es bedauerlich erscheinen lassen, daß man nicht auch die Meisterwerke rezeptiver Künstler aufbewahren kann. Als Komponist war Joachim unbedeutend (einige Werke für Violine, einige Ouvertüren [Demetrius, Hamlet usw.] und Märsche).

Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so schwieriger wird es, die Meister in einzelne Schulen einzureihen und den Stammbaum ihrer Kunst jeweilen klar und deutlich nachzuweisen. Die schaffenden Künstler können sich den verschiedenartigsten und von den verschiedensten Seiten auf sie eindringenden Einflüssen nicht mehr entziehen. Sie sind ihnen um so stärker unterworfen, je weniger sie ihnen durch die Kraft einer eigenen stark ausgeprägten Persönlichkeit Widerstand zu leisten vermögen. So verschlingen und verwirren sich die Fäden der Entwicklung immer mehr. Die Kunst scheint an Tiefe zu verlieren und dafür in die Breite zu gehen. Immer größer wird die Schar der talentvollen Musiker, die vom Erbe ihrer Vorgänger zehren. Manche von ihnen können uns bedeutsam erscheinen, weil sie uns örtlich oder zeitlich nahe stehen, während wir andere, die diesen weder an Können noch an Wollen untergeordnet sind, vielleicht übersehen, nur weil sie uns zufällig persönlich nicht näher traten. Alle diese ehrlich schaffenden zeitgenössischen Künstler, denen wir unsere volle Sympathie keineswegs versagen, können aber dennoch nicht eigentlich Gegenstand der Musikgeschichte bilden, da sich diese mit dem Werden der Kunst, mit ihrer Entwicklung und infolgedessen allein mit jenen Meistern beschäftigt, die irgendwie neugestaltend oder reformatorisch in das Kunstleben eingegriffen haben, auf deren Schultern eben die Entwicklung ruht; jene breiten Massen der zeitgenössischen Künstler bilden vielmehr den Gegenstand der Kritik im engeren Sinne. Die Darstellung kann daher an den Punkten, wo sie in die Gegenwart ausmündet, wenn sie nicht in eine trockene und nutzlose Aufzählung von Namen und Werken verfallen will, auf sogenannte Vollständigkeit keinen Anspruch mehr machen. Auch kann bei der unendlichen Mannigfaltigkeit unserer Kunst und der großen Vielseitigkeit der meisten produktiven Musiker für die große Mehrzahl der modernen


Robert von Herzogenberg.

Meister eine streng logische Klasseneinteilung nicht mehr durchgeführt werden. Wir müssen uns damit begnügen, den einzelnen Quellbächen und ihrer Vereinigung zu größeren Flüssen nachgegangen zu sein; wo sie in den großen Strom des Lebens einmünden, müssen wir die bis dahin verfolgten Wellen verlassen. Sie entschwinden unseren Blicken; der Strom des Lebens trägt sie dem fernen Ozean der Zukunft entgegen. Wir wollen daher den Romantikern im engeren Sinne hier nur noch drei Meister anreihen, die man wohl zu den Ausläufern dieser Schule rechnen muß, die



Das Joachim-Quartett.
Joseph Joachim. Emanuel Wirth. Rob. Hausmann. Karl Halir.

aber ihrer ausgesprochenen Eigenart wegen kaum einer spezielleren Gruppe derselben beizuzählen sind: Franz Wüllner, Max Bruch und Joseph Rheinberger.

Eine sehr markante, westfälisch kernige und ungemein arbeitstüchtige Musikerindividualität war Franz Wüllner (geb. 28. Januar 1832 zu Münster; gest. 7. September 1902 in Weilburg a. d. Lahn), der seine musikalische Vorbildung noch von dem bekannten Freunde und Biographen Beethovens, von Anton Schindler (1796—1864) erhalten hatte. Wüllner, der ursprünglich als Pianist und speziell als Beethoven-Spieler mit Erfolg in die Öffentlichkeit getreten war, wandte sich schon 1858 (Aachen) fast ausschließlich der Dirigenten- und Lehrtätigkeit zu, in welcher er weiterhin in München (als Dirigent des Kirchenchores in der Hofkapelle, der Akademiekonzerte und der Hofoper, sowie als Leiter der Chorgesangsklassen an der Kgl. Musikschule, 1864—1877), in Dresden (als Hofkapellmeister und artistischer Direktor des Konservatoriums, 1877—1884) und in Köln am Rhein (als Leiter der Gürzenich-Konzerte und des Konservatoriums, 1884—1902)

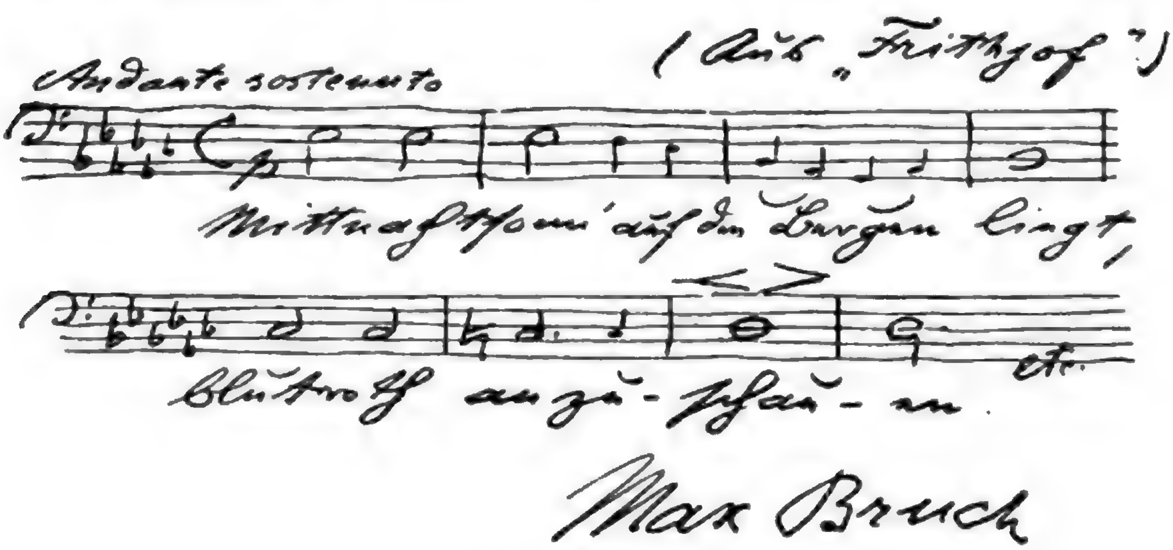
ganz Hervorragendes leistete und vornehmlich auf dem Gebiete der Chorschulung und der Heranbildung zu bewußtem Musikalischsein direkt vorbildlich wirkte. Die von Professor Dr. Franz Wüllner verfaßten drei Hefte Chorübungen der Münchener Musikschule werden als erstklassiges Werk der Musikunterrichts-Literatur den Namen ihres Autors vielleicht noch länger lebend erhalten, als die in der Erfindung vornehmen und im Satze sehr kunstvollen Kompositionen Wüllners, von denen besonders Heinrich der Finkler für Soli, Chor und Orchester, sowie mehrere Kirchenkompositionen (so an erster Stelle die für Doppelchor gesetzten Werke 26 Miserere und 45 Stabat mater) erwähnt werden müssen. Wüllner ist der Dirigent der beiden etwas unzulänglichen ersten Aufführungen von Wagners Rheingold und Walküre (München 1869 und 1870) gewesen und hat außerdem mehrere Niederrheinische Musikfeste und im Winter 1883/84 auch die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin geleitet. Auf dem Gebiete der Bühnenmusik lebt Wüllner durch seine vortrefflichen Rezitativ-Kompositionen zu Webers Oberon fort. Franz Wüllners Sohn ist der in jüngster Zeit vielbewunderte und vielumstrittene Gesangsdeklamator Dr. Ludwig Wüllner.



Franz Wüllner.

Max Bruch (geb. 6. Januar 1838 in Köln) hängt wenigstens äußerlich mit der Gruppe der Berliner Akademiker zusammen, da er seit 1891 Leiter einer Meisterschule der Kompositionsabteilung, Professor und Senatsmitglied der Kgl. Akademie der Künste ist. Bruch gehörte zu den musikalischen Wunderkindern. Nachdem er den ersten musikalischen Unterricht von seiner Mutter, der Sängerin Almenräder, erhalten hatte, komponierte er bereits mit elf Jahren größere Werke. Eine Symphonie des Vierzehnjährigen wurde in Köln aufgeführt. Seine weitere Ausbildung erhielt er am Kölner Konservatorium. Später, nachdem ihm seine hervorragenden Leistungen das Stipendium der Mozartstiftung eingetragen hatten, studierte er bei Karl Reinecke in Leipzig und bei Ferdinand Hiller. Er hat dann ein ziemlich bewegtes Wanderleben geführt. Zuerst ließ er sich als Musiklehrer in seiner Vaterstadt Köln nieder, begab sich aber schon 1861 auf Reisen. In den Jahren 1862—1864 hielt er sich in Mannheim auf, wo seine Oper Loreley (nach dem von Geibel für Mendelssohn verfaßten Texte) aufgeführt wurde, und wo sein populärstes Werk, der Frithjof entstand. Danach begab er sich wieder auf Reisen, wirkte von 1865—1867 als Musikdirektor in Koblenz und 1867—1870 als Hofkapellmeister in Sondershausen. In den Jahren 1871—1873 lebte er in Berlin und 1873—1878 in Bonn, hauptsächlich mit Komponieren beschäftigt. Im Jahre 1878 kehrte er wieder nach Berlin zurück und übernahm die durch Stockhausens Abgang erledigte Dirigentenstelle am Sternschen Gesangverein. Im Jahre 1880 folgte er einem Rufe nach Liverpool als Direktor der Philharmonic Society, übernahm aber schon 1883 die Leitung des

Orchestervereins in Breslau, die er bis zum Ende des Jahres 1890, d. h. bis kurz vor seiner endgültigen Übersiedelung nach Berlin, führte. Von Bruchs Instrumentalwerken hat sein erstes Violinkonzert in G moll (Op. 26), dessen Entstehung in die Zeit seines Koblenzer Aufenthaltes fällt, den größten Erfolg errungen; es gehört zu den beliebtesten Repertoirestücken der Violinvirtuosen. Ihm reihten sich zwei weitere Violinkonzerte (Op 44 und 58; beide in D moll) an, von denen das erstere ebenfalls viel gespielt wird. Von seinen drei sorgfältig gearbeiteten Symphonien (in Es dur, F moll und E moll) ist besonders die erste bekannt geworden. Sie trägt den Charakter der klassischen Richtung. Auf dem Gebiete der Kammer- und Klaviermusik (2 Streichquartette, 1 Trio, verschiedene Klavierwerke) hat sich Bruch weniger betätigt, dagegen hat er eine Anzahl vielgesungener Lieder geschaffen. Die Hauptbedeutung Bruchs liegt in seinen größeren Chorwerken, die Jahre hindurch das Repertoire unserer Gesangvereine beherrschten. Sie verdankten diese bevorzugte Stellung zum großen Teil der volkstümlichen Kraft, die ihnen eigen ist, und die im gewissen Sinne an Weber erinnert, obgleich Bruch auf das satte romantische



Frithjof von Max Bruch.
Faksimile der Handschrift des Komponisten.

Kolorit meistens verzichtet und mehr durch reine Klangschönheit zu wirken sucht. Die größte Popularität und die weiteste Verbreitung hat unter diesen Werken die Kantate für Männerchor, Soli und Orchester Frithjof erlangt, die seinerzeit den Ruhm des Komponisten begründete und neben seinem G moll-Konzerte sein erfolgreichstes Werk ist. Es war nicht nur die Popularität von Tegnérs Frithjofsage, sondern vor allem die knappe und markige Art, wie Bruch die dem Tegnérschen Gedichte entnommenen sechs Szenen behandelte, sowie die schöne Übereinstimmung von Text und Musik, die dem Werke diesen außergewöhnlichen Erfolg sicherten. Vielen Anklang fand auch die Chorballade Schön Ellen (Text von Geibel), während Das Feuerkreuz (Text von Bulthaupt) weniger Aufführungen erlebte. Dagegen erlangte der Normannenzug (Männerchor mit Solobariton) die weiteste Verbreitung. Die Vorliebe für nordische und altdeutsche Stoffe, die sich im letzten Viertel des Jahrhunderts in Deutschland bemerkbar machte, mag zu den raschen Erfolgen einzelner Kompositionen Bruchs, wie Frithjof, Normannenzug usw. das ihrige beigetragen haben, doch würde dieses Moment allein noch nicht genügen, um die Erfolge zu erklären. Die frische melodische Erfindung und die kräftige männliche Haltung haben den Kompositionen Bruchs die Gunst der weiteren Kreise erworben.

Beachtung verdienen auch die kleineren Chorkompositionen, wie die schöne Chorode Salamis, ferner die stimmungsreiche Dithyrambe, Römischer Triumphgesang, Römische Leichenfeier, Das Lied vom deutschen Kaiser, denen sich in neuester Zeit das Wessobrunner Gebet anreiht, eine Komposition, die ebenso durch ihre Einfachheit wie ergreifende Innigkeit des Ausdrucks besticht. Auch an diesen Schöpfungen ist vielleicht der Modegeschmack der Zeit, der sich auf literarischem Gebiete in den stilvollen Romanen eines Ebers und Eckstein äußerte, bis zu einem gewissen Grade beteiligt. — Hervorragendes hat Bruch auf dem Gebiete des weltlichen Oratoriums geschaffen. Seine beiden Hauptwerke auf diesem Gebiete sind Odysseus und Achilleus. Der Odysseus (Text von P. W. Graff) erschien 1873 und machte die Runde durch alle Konzertsäle. Das Oratorium zerfällt in einzelne szenische Bilder, ohne rechten inneren Zusammenhang, aber in diesen einzelnen Bildern zeigt sich Bruch als trefflicher Schilderer; er wirkt durch Klarheit und Einfachheit. Ein speziell griechisches Kolorit darf man allerdings weder im Odysseus noch im Achilleus erwarten. Seine homerischen Helden unterscheiden sich nicht wesentlich von seinen nordischen Reckengestalten. Der Achilleus (Text von Bulthaupt) ist im Gesamtaufbau einheitlicher als der Odysseus, dafür aber in den Einzelheiten erfindungsärmer. Auch nähert sich der Komponist hier wieder mehr den Romantikern. In den mit besonderer Vorliebe behandelten Chören ist der Einfluß Mendelssohns zu spüren. Ein drittes weltliches Oratorium Arminius hat relativ nur wenige Aufführungen erlebt; dagegen ist das oratorienartig komponierte Lied von der Glocke oft in den Konzertsälen erklungen. Ein biblisches Oratorium Moses steht an Frische der Erfindung hinter den anderen Werken des Meisters zurück. Am besten ist darin die Szene der Rotte Korah gelungen. In allerjüngster Zeit hat der Komponist mit einem neuen Oratorium Gustav Adolf großen Erfolg gehabt. Auffällig ist an Bruchs Werken die oftmals sehr willkürliche und selbst unrichtige Gesangsdeklamation der Textworte; es scheint fast, als sei es dem Melodiker Bruch nur selten geglückt, die Melodie der Sprache zu erlauschen. — Auf dem dramatischen Gebiete hatte Bruch keine bleibenden Erfolge. Seine erste Komposition war das im Alter von achtzehn Jahren geschriebene, früher öfters komponierte Goethesche Singspiel Scherz, List und Rache. In Mannheim wurde 1863 die seinerzeit unvollendet gelassene Oper Loreley (unter Vincenz Lachner, aufgeführt, mit



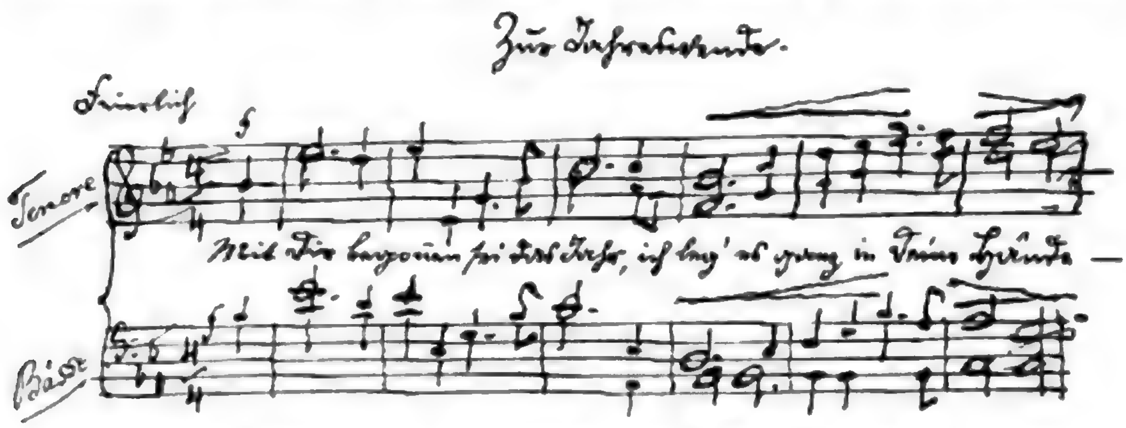
Max Bruch.

In seiner Amtstracht als Mitglied des Senats der Kgl. Akademie der Künste.

Mit Genehmigung von E. Bieber, Hofphotograph, Berlin und Hamburg.

deren Komposition ihn Stübel selbst beauftragt hatte, und 1872 brachte er in Berlin noch die Oper Hermione (nach Shakespeares Wintermärchen) heraus. Trotz des augenblicklichen, großen Erfolges hat sich keines dieser Werke zu halten vermocht. — Von den rein kirchlichen Chorkompositionen Bruchs ist das Fragment einer Messe (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei für Doppelchor; Op. 35) zu erwähnen, das sich durch vortreffliche Arbeit auszeichnet.

Eine ganz selbständige Stellung nimmt Joseph Rheinberger (geb. 17. März 1839 zu Vaduz in Liechtenstein; gest. 25. November 1901 zu München) ein. Er ist in gewissem Sinne eine Franz Lachner verwandte Natur und bildet, wie dieser, eine Parallelerscheinung zu den norddeutschen Kontrapunktisten der Berliner Akademie. Auch ihm ist eine gewisse klassische Strenge und Herbheit eigen, aber sie tritt auch in den streng kirchlichen Werken des katholischen süddeutschen Meisters niemals so dürr und abstrakt



Zur Jahreswende. Männerchor von Joseph Rheinberger.
Faksimile der Handschrift des Komponisten.

auf wie in den Werken eines Grell. Er blieb stets in Fühlung mit der Zeitströmung und hat deshalb auch mehr von den Romantikern aufgenommen als Lachner; aber er wußte seine Individualität stets zu wahren und die fremden Einflüsse seinem eigenen Wesen zu assimilieren.

Rheinberger hat seine musikalische Bildung auf der Kgl. Musikschule in München empfangen und ist auch fernerhin der bayrischen Residenzstadt treu geblieben. Er wurde schon frühzeitig Theorielehrer an der Musikschule, wirkte eine Zeitlang als Korrepetitor an der Hofoper, trat dann 1867 zusammen mit Bülow, Peter Cornelius, Franz Wüllner und Felix Draeseke in den Lehrkörper der von Wagner reorganisierten Musikschule, wurde zum Professor und Inspektor dieses Instituts ernannt und folgte 1877 Franz Wüllner im Amte des königlichen Hofkapellmeisters, in welcher Eigenschaft er den königlichen Kapellchor zu leiten hatte, der hauptsächlich ältere (kirchliche) Vokalmusik pflegt. Die Münchener Universität ernannte ihn 1899 zum Ehrendoktor, und der Prinzregent erhob ihn durch Verleihung des Zivilverdienstordens in den Adelsstand. — Schon durch seine amtliche Tätigkeit wurde Rheinberger auf die kirchliche Vokalkomposition hingewiesen, zu der ihn überdies eigene Neigung hinzog. Das Verzeichnis seiner Werke hat dreizehn Messen und eine große Zahl anderer kirchlicher Chorwerke aufzuweisen, darunter drei Requiems, zwei Stabat mater, eine Passionsmusik Zur Feier der Karwoche (Op. 46), eine Osterhymne (Op. 143), eine Weihnachtskantate Der Stern von Bethlehem (Op. 164) sowie

zahlreiche Hymnen und Motetten. Rheinberger sucht seine kirchlichen Kompositionen vor allem den Bedürfnissen des Gottesdienstes anzupassen und verzichtet deshalb vielfach auf äußere Effekte, stärkere Betonung der dramatischen Momente und reichere Ausgestaltung des instrumentalen Teiles. Wie in der kirchlichen Vokalkomposition, so hat er auch als Meister des Orgelsatzes Hervorragendes geleistet. Außer einer Reihe von Orgelsonaten und kleineren Orgelstücken schrieb er zwei große Orgelkonzerte mit Orchesterbegleitung (Op. 137 und 177) und eine Suite für Orgel, Violine, Violoncello und Orchester (Op. 149). Mit seinem Oratorium Christophorus, einem einheitlich aufgebauten und klar gegliederten Werke, das schöne Stellen enthält und im Konzertsaal mehr Beachtung verdiente, wandte er sich dem Legendenoratorium zu, dem Liszt durch seine „Heilige Elisabeth" zu neuem Leben verholfen hatte. Auch eine große Anzahl weltlicher Chorwerke hat Rheinberger geschaffen, darunter Das Tal des Espingo, Ballade (von Paul Heyse) für Männerchor und großes Orchester (Op. 50); König Erich, Ballade für vier Stimmen mit Klavierbegleitung (Op. 71); Toggenburg, ein Romanzenzyklus für Soli, Chor und Klavier (Op. 76); Klärchen auf Eberstein, Ballade für Soli, Chor und Orchester (Op. 97); Wittekind, Ballade für Männerchor und Orchester (Op. 102); Die Rosen von Hildesheim, Ballade für Männerchor und Blechorchester (Op. 143); Monfort, eine Rheinsage für Soli, Chor und Orchester (Op. 145); Hymnus an die Tonkunst, für Männerchor und Orchester (Op. 179); ferner eine Menge Chor- und Einzellieder, sowie ein türkisches Liederspiel Vom goldenen Horn (Op. 182). Dazu kommen dann noch ein Singspiel Das Zauberwort (Op. 153); ein komisches Singspiel für Kinder Der arme Heinrich (Op. 37) usw. Ferner schrieb er eine komische Oper Des Türmers Töchterlein und eine romantische Die sieben Raben, die beide in München aufgeführt wurden, aber nicht durchzudringen vermochten. Von weiteren Arbeiten für die Bühne seien die Ouvertüren zu Demetrius und zu Der Widerspenstigen Zähmung, sowie die Musik zu Calderons Wundertätigem Magus erwähnt. Von seinen Orchesterwerken ist die Wallenstein-Symphonie am bekanntesten. Es ist eine viersätzige Symphonie in klassisch-romantischer Form mit einem nicht immer leicht zu deutenden Programm. Der erste Satz bildet gleichsam das Präludium der Tondichtung. Der zweite Satz (Adagio) ist Thekla gewidmet, der dritte, ein Scherzo, trägt die Überschrift Wallensteins Lager, und der vierte schildert Wallensteins Tod. Besonders der dritte Satz, Wallensteins Lager, in dessen Hauptteil die Melodie des Wilhelmus von Nassau, eines alten Reiterliedes aus dem



Joseph Rheinberger.

Dreißigjährigen Kriege, geschickt eingeflochten ist, und dessen Trio die Kapuzinerpredigt ergötzlich schildert, ist ziemlich populär geworden und wird hie und da für sich aufgeführt. Wenn wir noch erwähnen, daß Rheinberger neben alledem eine große Anzahl von Kammermusikwerken und Klavierkompositionen geschrieben hat, so haben wir in großen Umrissen das Gesamtschaffen des außerordentlich fruchtbaren und vielseitigen Meisters skizziert. — Zu Rheinbergers Schülern gehörten u. a. Engelbert Humperdinck (vgl. S. 708) und Ludwig Thuille (vgl. S. 726).

Wir haben gesehen, wie sich bei den Romantikern Form und Inhalt wandelte, wie volkstümliche Elemente eindrangen und ein vorher ungekannter Kolorismus sich geltend machte. Diese Charakterzüge der musikalischen Romantiker zeigen sich naturgemäß in der Oper noch stärker und wirken da noch eindringlicher als in der Instrumentalmusik Ehe wir aber zur Betrachtung der romantischen und großen Oper übergehen, sei dem Lied ein Kapitel gewidmet.

Viertes Kapitel

Das Lied

Die Romantik hat eine der herrlichsten Früchte am Baume der Musik gezeitigt: das Lied. Wir müssen dieser im neunzehnten Jahrhundert neu auftauchenden Kunstgattung nicht nur deshalb hier eine kurze Sonderbetrachtung widmen, weil das Aufsprießen des deutschen Liederfrühlings eine der wichtigsten und interessantesten Erscheinungen der romantischen Periode bildete, sondern hauptsächlich auch aus dem Grunde, weil das Lied als solches in der Entwicklung der modernen Musik eine wichtige Rolle zu spielen berufen war. Mit dem Liede trat eine neue Grundform in die Kunstmusik ein, und der Kristallisationspunkt dieser neuen Form lag an jener besonders wichtigen Stelle, wo sich Dichtkunst und Tonkunst, die in der romantischen Periode mehr als jemals zueinander strebten, aufs innigste berührten: im Gesang, und zwar im begleiteten Gesang. Die Formen der so mächtig aufgeblühten Instrumentalmusik waren ursprünglich aus alten Vokalformen hervorgegangen. Je mehr aber die Instrumentalmusik erstarkte, um so mehr waren die alten Vokalformen abgedorrt. Sogar für den Einzelgesang war nur noch die der italienischen Oper entstammende Arienform übrig geblieben. Diese wirkte schon auf dem Theater so steif und widernatürlich, daß die großen Meister ihre ganze Genialität aufbieten mußten, um jene ihren höheren Zwecken jeweilen dienstbar zu machen, gelegentlich aber auch offen von ihr abwichen (Mozart: Zauberflöte). Zum Ausdruck des lyrischen Empfindens außerhalb des Dramas war sie aber vollends unbrauchbar geworden, als die steife Reifrockpoesie des achtzehnten Jahrhunderts durch Goethe und die neue Blüte der deutschen Lyrik verdrängt wurde. Mit der neuen Lyrik wurde das Lied geschaffen, und das musikalische Kunstlied begann langsam die alte Arienform zu verdrängen. Das Lied drang in die romantische Oper ein. Es zersetzte und ersetzte die Arienform und begann, nach der alten Erfahrung, daß der Vokalsatz das Vorbild für den Instrumentalsatz bildet, langsam auch die Instrumentalformen umzugestalten.

Das Lied unterscheidet sich von den früheren Formen des Einzelgesanges (Arie, Ode) dadurch, daß nicht mehr die Musik, sondern der Worttext als die Hauptsache erscheint. Früher, zur Zeit als Sperontes (vgl. S. 223)

seine Odensammlung Singende Muse an der Pleiße herausgab, schrieb man neue Liedertexte zu vorhandenen Melodien; der moderne Liederkomponist aber komponiert ein Gedicht, er sucht die Wirkung des Dichterwortes durch seine Kunst zu erhöhen. Unter diesem Gesichtspunkte muß das Lied als ein direkter Vorläufer des modernen Musikdramas betrachtet werden. Durch das Lied erst lernten die Musiker das Dichterwort, das ihnen lange Zeit nur ein Notbehelf, nur ein Vehikel für ihre Töne gewesen war, wirklich respektieren. Was die großen Reformatoren der Oper anstrebten, die innigste Verschmelzung von Wort und Ton, das erreichten die Liedersänger zuerst.

Die erste Sammlung einstimmiger, äußerst schlichter strophischer Lieder über einen Generalbaß gab Heinrich Albert (1604—1651), ein Vetter und Schüler Heinrich Schützens, im Jahre 1638 in Königsberg heraus. Ihr folgten im Laufe der Jahre acht weitere Sammlungen. Mit diesen Liedern stellte sich Albert in bewußten Gegensatz zu den damals üblichen mehrstimmigen und überaus künstlich gearbeiteten Liedern, indem er versuchte, in ihnen ein möglichst getreues musikalisches Spiegelbild des Textes zu geben. Der ganz außergewöhnliche Erfolg der Albertschen Liedersammlungen regte andere Komponisten zu Versuchen in der angestrebten Richtung an. Von diesen sind hauptsächlich zu nennen: Johann Rudolf Ahle (1625—1673) und dessen Sohn Johann Georg Ahle (1651—1706), Johann Adam Krieger (1634—1666), Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714) als der bedeutendste des siebzehnten Jahrhunderts, ferner Philipp Emanuel Bach (vgl. S. 218), Karl Graun (vgl. S. 69), der liebenswürdige Valentin Görner (geb. 1702, Todesjahr unbekannt) und Johann Friedrich Gräfe, der mit seiner (unter Mitwirkung von Konrad Friedrich Gärdebusch [1696—1765], Karl Graun, Philipp Emanuel Bach und Giovannini [lebte um 1750; von ihm stammt das lange Zeit fälschlich Johann Sebastian Bach zugeschriebene Lied „Willst Du Dein Herz mir schenken"]) 1737—1743 in vier Teilen erschienenen Sammlung verschiedener und auserlesener Oden die erste Blüte des deutschen Liederfrühlings einleitete, und endlich Reinhard Keiser, Philipp Telemann, Händel und Gluck, in deren Opern und Oratorien sich zum Teil überaus prächtige Lieder finden. Weniger bedeutend sind die Liedersammlungen von Johann Adam Hiller (vgl. S. 101), wohingegen die Lieder in seinen Singspielen eine außergewöhnliche Verbreitung fanden und eines davon: „Als ich auf meiner Bleiche" noch heutigestags in fast jeder Volksliedersammlung zu finden ist. Es ist bezeichnend für den Wert dieser Lieder, daß Goethe durch sie angeregt wurde, Singspieltexte zu dichten. Der erste: Erwin und Elmire, erschien bereits 1775 mit einer Musik von Johann André (vgl. S. 102) im Druck. Von dieser Zeit an wurden vornehmlich Goethesche Gedichte als

Texte zu Liedern verwandt. Die Liedkomposition begann ein selbständiger Zweig in der Musik zu werden und entwickelte sich über Reichardt, Zelter und Schubert sehr bald zu herrlichster Blüte. Aus der Zeit, in der die Liedkomposition selbständig zu werden begann, ist ein Singspielkomponist zu erwähnen, der geradezu tonangebend wurde und auf dem Gebiete der Liedkomposition eine hervorragende Erscheinung bedeutet: Johann Abraham Peter Schulz (1747—1800). Er veröffentlichte u. a. eine Sammlung Lieder im Volkston, deren Vorrede folgende bezeichnende



Karl Friedrich Zelter.
Nach der Lithographie von Friedrich Krätzschmer.

Bemerkung enthält: „Nicht seine [des Komponisten] Melodien, sondern durch sie sollen bloß die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöht Aufmerksamkeit erregen.“ Das ist schon ganz das, was wir vom modernen Liede erwarten und woran wir zuerst denken, wenn vom Liede die Rede ist: nämlich Steigerung und Ausdeutung der Poesie.

Unter den Vorgängern der großen Liedermeister verdient Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), ein Mitschüler und Freund Schillers auf der Karlsschule, der seit 1792 als Hofkapellmeister in Stuttgart wirkte, ehrenvolle Erwähnung. Er war der erste, der sich in der Balladenkompo-

sition (Bürgers Lenore und Pfarrerstochter von Taubenheim, Ossians Colma, Schillers Ritter Toggenburg usw.) mit viel Geschick versuchte.

Joseph Haydn hat mehr indirekt durch die liedartigen Sätze seiner größeren Kompositionen, so besonders durch die echt volkstümlich gehaltenen Gesänge seiner „Jahreszeiten", auf die Liedkomposition eingewirkt. Die Mehrzahl seiner Lieder komponierte er, wie Mozart, in der Form von Arien oder Gesangsszenen. Doch leben von Haydn immer noch das zur österreichischen Nationalhymne gewordene „Gott erhalte Franz den Kaiser" und von Mozart neben einer Reihe populärer Chor- und Kinderlieder („Brüder, reicht die Hand zum Bunde", „Komm, lieber Mai") als Kunstlied das herzige „Veilchen". Noch größeren Einfluß aber erlangte Mozart auf die Liedkomposition durch seine liedartig gehaltenen Operngesänge, besonders durch die der Zauberflöte, die sämtlich in den Volksmund übergingen; denn in dieser Oper hat sich die Umwandlung der steifen Arie in die volkstümliche Liedform bereits vollzogen. Auch Beethoven behandelte das Lied noch vielfach als Arie oder Gesangsszene (Adelaide). Doch hat er in seinem Liederkreis an die ferne Geliebte und in den in edler Einfachheit gesetzten religiösen Liedern von Gellert bereits den echten Liedton getroffen. Beethoven hat unter anderen auch eine Anzahl Gedichte von Goethe komponiert; doch wissen wir, daß der Dichterfürst mit diesen Kompositionen, wie mit denen Schuberts, wenig zufrieden war. Es war ihm zu viel Musik darin. Er schätzte als Komponisten seiner Lieder vornehmlich Johann Friedrich Reichardt (vgl. S. 103) und Karl Friedrich Zelter, die er ja auch persönlich zur Vertonung seiner Gedichte ermunterte.

Karl Friedrich Zelter (geb. 11. Dezember 1758 in Berlin, gest. 15. Mai 1832 daselbst) war ursprünglich Maurermeister von Beruf, trieb aber nebenbei eifrig musikalische Studien, so daß er sich schon bald als gründlich durchgebildeter Musiker behaupten konnte. 1791 trat er in seines Lehrers Fasch Singverein ein und übernahm nach dessen Tode (1800) die Direktion. 1809 wurde Zelter zum Professor ernannt und Mitglied der Kgl. Akademie; 1819 gründete er das heute noch bestehende Institut für Kirchenmusik, dessen Leiter er bis zu seinem Tode war. Als Goethe Reichardt infolge seiner freimütigen und etwas republikanisch angehauchten Gesinnung fallen ließ, wurde Zelter sein Intimus. Zelter, der mehr Verstandesmensch als Künstlernatur war, konnte sich vielleicht gerade darum den Intentionen Goethes leichter unterordnen als der musikalisch feiner empfindende und freimütigere Reichardt. Die Freundschaft zwischen Goethe und Zelter, von der ein hochinteressanter Briefwechsel Zeugnis ablegt, dauerte bis an das Lebensende beider.

Reichardt und Zelter pflegten das Strophenlied und suchten bei aller Einfachheit und Treue der Deklamation die lyrische Grundstimmung des Gedichtes in ihren Liedmelodien wiederzugeben. Dies gelang Reichardt besser als Zelter, doch sind die Lieder beider, besonders wenn man sie mit denen Schuberts vergleicht, recht dürftig und steif. Durch die Gründung der Berliner Liedertafel (1809), der bald andere derartige Vereinigungen in allen größeren deutschen Städten folgten, erwarb sich

Zelter große Verdienste um die Hebung des mehrstimmigen Männergesanges. Im Gegensatze zu diesen exklusiven Liedertafeln, in die nur künstlerisch durchgebildete Personen Aufnahme fanden, gründete ungefähr um dieselbe Zeit (1810) Hans Georg Nägeli (1773—1836) in der Schweiz (zuerst



Friedrich Silcher.
Nach der Lithographie von O. Löffler.

in Zürich) die ersten Männergesangvereine, die sich schnell verbreiteten und zunächst hauptsächlich in Süddeutschland ähnliche Vereinigungen hervorriefen. Die Pflege des Volksgesanges ließ sich Friedrich Silcher (1789—1860), der seit 1817 Universitätsmusikdirektor in Tübingen war, besonders angelegen sein. Er gab eine Sammlung deutscher Volkslieder in zwölf Heften heraus. Von seinen eigenen volkstümlichen Liedern leben

noch viele im Volksmunde („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten"; „Ännchen von Tharau"; „Ich hatt' einen Kameraden"; „Zu Straßburg auf der Schanz"; „Morgenrot"; „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein"; „Morgen muß ich fort von hier" usw.). Im gleichen Sinne wirkte in Leipzig Karl Friedrich Zöllner (1800—1860), der viele schöne Männerchöre komponierte und im Jahre 1833 den ersten Zöllner-Verein gründete, dem bald eine ganze Reihe ähnlicher Männergesangvereine folgten. Nach Zöllners Tod schlossen sich diese Vereine zum Zöllner-Bund zusammen. Im Leipziger Rosentale wurde dem allbeliebten Sängervater 1868 ein Denkmal errichtet.

Nach Zöllner stellten stimmungsreiche Liedertalente und edle Meister wie Konradin Kreutzer (1780—1849), Heinrich Marschner (1795 bis 1861), Ernst Julius Otto (1804—1872), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), Robert Schumann (1810—1856), Ruprecht Johannes Julius Dürrner (1810—1859), Franz Liszt (1811—1886), Julius Rietz (1812—1877), Niels Wilhelm Gade (1817—1890), Franz Abt (1819—1885), Karl Reinecke (1824—1910), Karl Attenhofer (geb. 1837), Max Bruch (geb. 1838), Joseph Rheinberger (1839—1901), Friedrich Gernsheim (geb. 1839), Hugo Jüngst (geb. 1853), Franz Curti (1854—1898), Ludwig Thuille (1861—1907), Richard Strauß (geb. 1864), Siegmund von Hausegger (geb. 1872), Max Reger (geb. 1873), Johannes Reichert (geb. 1876) und andere dem vierstimmigen Männergesange mit vielen äußerst wertvollen, teils volkstümlich-schlichten, teils künstlerisch-vornehmen Chorkompositionen ebenso reizvolle als dankbare Aufgaben. So geschah es, daß das Männerchorwesen mit seiner gesellschaftlich ungezwungeneren Liedertafelei während des neunzehnten Jahrhunderts gewaltig in Blüte kam, und daß die starke Absorption der männlichen Sangesfreunde durch die eingeschlechtlichen Vereine die Weiterexistenz der künstlerisch viel bedeutsameren gemischten Chorvereine heute vielfach schon ganz ernstlich zu bedrohen beginnt. Abgesehen von der sehr bedauerlichen Vernachlässigung der wertvollen Chorquartettliteratur für Sopran, Alt, Tenor und Baß, die Anton Bruckner feinsinnig als verheiratete Musik bezeichnete, wurde durch die fortschreitende Hegemonie der Männerchöre der mit so vielen herrlichsten Früchten belastete Kunstzweig der Kirchen- und Oratorienmusik allmählichem Welken und Absterben preisgegeben. Das gewaltigste Monument einer durchaus sinngemäß-künstlerischen Männerchorverwendung hat Richard Wagner mit seinem 1843 für das Dresdener Gesangsfest der sächsischen Männergesangvereine komponierten Liebesmahl der Apostel aufgerichtet. Eine in einzelnen Erscheinungen sehr interessante, im allgemeinen aber wohl auf Irrwege führende Richtung hat der Männerchorkomposition in jüngster Zeit Friedrich Hegar (geb. 11. Oktober 1841

zu Basel) mit seinen stark auf onomatopoetische Wirkungen abzielenden Chorballaden (Das Todtenvolk, Schlafwandel, Rudolf von Werdenberg u. a. m.) gegeben.

Mehr und mehr in Aufnahme kamen neuerdings vom Orchester begleitete Chorballaden, die unter Einführung von Solisten die epischen und dramatischen Momente in sich zu vereinigen suchen, um dadurch die altbergebrachte Stereotypität der Ausdrucksweise und die immerhin vor-
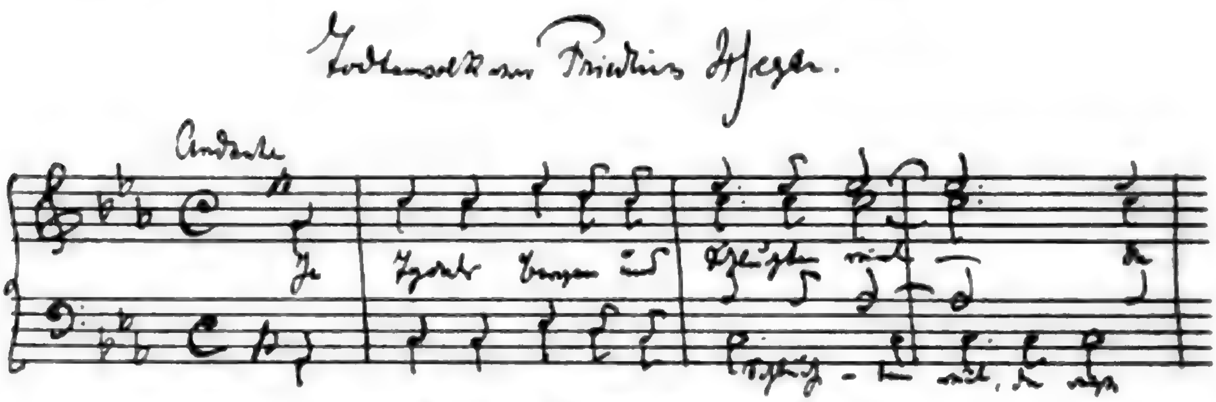


Karl Friedrich Zöllner.
Nach einer Photographie.

handene Eintönigkeit des Ausdrucks zu umgehen. Ihre hauptsächlichsten Vertreter sind Jean Louis Nicodé (Das Meer für Männerchor, Orchester und Orgel; vgl. S. 764); der im Ausdruck platte und seichte Heinrich Zöllner (vgl. S. 700), der Sohn Karl Friedrich Zöllners, mit Kolumbus, Der Hunnenschlacht, den Hymnen der Liebe, König Sigurds Brautfahrt, Bonifazius usw.; Felix Woyrsch (vgl. S. 772) mit den packenden Chorballaden Totentanz, Deutscher Heerbann usw.; der begabte Wilhelm Berger (1861—1911); Richard Strauß mit dem herrlichen Bardengesang; Georg Schumann (vgl. S. 773); Theodor Streicher (vgl. S. 773) mit den Vier Kriegs- und Soldatenliedern

und Kurt Striegler (vgl. S. 749) mit der realistischen und wirksam gesteigerten, eigenartigen Chorballade Der Gonger.

Ehe wir uns den Tonmeistern des Liedes zuwenden, mag flüchtig Johann Christoph Kienlen (geb. 1784 zu Ulm, gest. 1830 [?] zu Dessau [?] in größtem Elend) erwähnt werden. Außer einer Reihe von nicht unbedeutenden Opern und Singspielen (u. a. Goethes Claudina von Villa Bella) veröffentlichte er mehrere Liedersammlungen, unter denen besonders die Sieben Lieder aus Goethes Faust zu interessieren vermögen.

Der eigentliche Schöpfer des deutschen und überhaupt des modernen Kunstliedes ist Franz Schubert (vgl. S. 440). Schubert verband eine fast weiblich anschmiegsame Natur, die es ihm ermöglichte, sich mit ganzer Innigkeit in das Textwort des Dichters zu versenken, mit hoher Genialität



Faksimile der Notenhandschrift Friedrich Hegars.

und außergewöhnlicher melodischer Erfindungsgabe. Er arbeitete mit erstaunlicher Leichtigkeit. Oft war bei ihm Lesen eines Gedichtes und Schöpfung der Komposition fast ein und dasselbe. Wo er ging und stand, komponierte er; auf der Wanderung, in der Wohnung seiner Freunde, im Wirtshaus; auf irgendein Papierschnitzel, auf die Rückseite einer Speisekarte schrieb er seine unsterblichen Lieder nieder. Seine Fruchtbarkeit als als Liederkomponist ist enorm: gegen 600 Lieder hat er komponiert, darunter die berühmten Zyklen der Müllerlieder und der Winterreise; der Schwanengesang bildet keinen eigentlichen Zyklus, sondern vereinigt eine Anzahl kurz vor seinem Hinscheiden komponierter Lieder. Schubert brachte alles, was seine Vorgänger in der Liedkomposition angestrebt hatten, zu voller Entfaltung. Die letzte Erinnerung an die steife Arienform verschwindet aus seinen Liedern, aber ebensowenig hält er sich ängstlich an die einfache Strophenform des Volksliedes. Er verwendet sie, wo es ihm gut und passend scheint; aber er modifiziert sie in mannigfacher Weise, so daß sie ihren eintönigen Charakter verliert und zu einem lebensvollen Gebilde wird. Das moderne Kunstlied ist bis in die neueste Zeit

kaum wesentlich über die von Schubert aufgestellten Formen hinausgekommen; alle von den modernen Komponisten gepflegten Liedformen sind schon bei ihm vorgebildet. Da finden wir jene einfachen Lieder, die sich noch eng an die Strophenform des Volksliedes anschließen, wie z. B. das Heideröslein. In anderen Liedern ist die strophenförmig geschlossene Melodie in den einzelnen Strophen, dem jeweiligen Texte entsprechend, nur leicht modifiziert (Am Brunnen vor dem Tore). Dann haben wir sogenannte durchkomponierte Lieder in dreiteiliger Form mit Hauptsatz,



Die Höldrichsmühle in Mödling, in der Schubert die Müllerlieder komponierte.

Mittelsatz und Rückkehr des Hauptsatzes. Doch zeigt die durchkomponierte Form noch mancherlei Abarten. So finden wir eine große Zahl Lieder, deren Komposition sich enger an den Worttext anschmiegt und durch diesen bedingt wird. Zu ihnen gehören die schönsten Stücke der Müllerlieder, der Winterreise und des Schwanengesanges. Hier ist der Text sozusagen das melodiebildende Prinzip; der Komponist sucht alle Züge der Dichtung in möglichster Treue wiederzugeben. Die Form ist völlig frei und zeigt nur in der motivischen Durchführung (auch der Begleitungsmotive) eine gewisse Geschlossenheit. Die Begleitung ist reich und ergeht sich gern in naturalistischen Tonmalereien. Hierher gehören vor allem die großen weltberühmten Balladen, wie der Erlkönig, der

Wanderer, Gretchen am Spinnrade, Die junge Nonne, Der Zwerg usw. Ja sogar die allermodernste Liedform, in der der freie rezitatorische Sprechgesang vorherrscht, treffen wir bereits bei Schubert (Der Doppelgänger, Grenzen der Menschheit, Prometheus usw.). Immer geht bei ihm die musikalische Erfindung direkt aus dem Dichterwort hervor. Er taucht den Gedanken des Dichters in sein überreiches musikalisches Empfinden und ergänzt so das lyrische Gedicht erst zu einem vollen und allseitigen Kunstwerke. Damit tat er für die lyrische Kunst das, was später Richard Wagner für die dramatische tat. Schuberts Lieder sind im besten Sinne Gemeingut der Nation geworden. Einzelne davon haben im Munde des Volkes die ursprüngliche Kunstform verlassen und werden, wie z. B. das bekannte „Am Brunnen vor dem Tore" als einfache strophenförmige Volkslieder ohne Klavierbegleitung ein- und mehrstimmig gesungen. Mit Schubert ist der reiche deutsche Liederfrühling, dem keine andere Nation etwas Ähnliches an die Seite zu setzen hat, voll erblüht. All die zahlreichen Liederkomponisten, die nach ihm kamen, stehen auf seinen Schultern. Erreicht haben ihn nur wenige, übertroffen hat ihn bis heute noch keiner.

„Während Schubert seine eigene Individualität mit der des Dichters befruchtet, um sie reicher und glänzender, doppelgestaltig und von doppeltem Gehalt dann in die Erscheinung treten zu lassen, empfindet Mendelssohn die Individualität des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen und zieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anzupassen" (Hugo Reißmann). Mendelssohn gibt im Grunde stets sich selber. Seine Melodien sind nicht wie die Schuberts oder Schumanns aus der innersten Seele des Dichterwortes heraus geboren. Es genügt ihm, wenn er ungefähr die Stimmung des Gedichtes festhält. Kann man auch nicht gerade sagen, daß ihm das Gedicht bloß Vorwand für seine Kompositionen sei, so neigt er doch als Liederkomponist mehr der älteren Weise zu. Er ist auch hier gewissermaßen mehr Epigone der Klassiker und steht als solcher im Gegensatz zu Schubert und dem rücksichtslos fortschrittlichen Schumann. Die Vorzüge seiner Schreibweise, wohlabgerundete Form und weise künstlerische Ökonomie, zeigen sich natürlich auch in seinen Liedern. Aber diese entbehren meistens der Leidenschaft und damit des höheren Schwunges, die sie dann oft durch eine gewisse weiche, aber im Grunde doch etwas nüchtern wirkende Sentimentalität ersetzen. Gerade durch die ruhige, um nicht zu sagen gutbürgerliche Haltung erlangten aber manche seiner Lieder eine gewisse Popularität („Es ist bestimmt in Gottes Rat"; „Ich wollt', meine Liebe ergösse sich" usw.). Durch seine wohlklingenden, leicht faßbaren und mitunter wundervoll poetischen Männerquartette („Wer hat dich du schöner Wald" usw.) bereicherte er die zahlreich aufblühenden Männergesangvereine um einige der besten Kompositionen dieser Gattung.

Schubert bedeutend näher als Mendelssohn steht Robert Schumann. Seine Lieder bestechen und nehmen ohne weiteres für sich ein durch ihre Gefühlswärme, ihren poetischen Zauber und durch ihre träumerische Eigenart. Das spezifisch romantische Kolorit findet sich bei ihm noch stärker ausgeprägt als bei Schubert. Die Klavierbegleitung — mit dem



Karl Loewe.
Nach dem Gemälde von Theodor Hildebrandt.

typischen Vor- und Nachspiel, auch wenn das eine oder andere oder gar beide überflüssig wären — ist reich ausgeführt und spielt bei der Erschöpfung des poetischen Gehaltes der Dichterworte vielfach die Hauptrolle. Es läßt sich leider nicht leugnen, daß viele der Schumannschen Gesangspoesien den Eindruck machen, als sei die Singstimme erst nachträglich über die Begleitung geschrieben worden, die zuerst als der Extrakt des Gedichtes fertig war. So kommt es, daß in vielen Liedern die Singstimme den Text auf eine Melodie zu singen hat, die so wenig zu jenem paßt, daß ein verständnisvolles, der Stimmung des Textes

angepaßtes Singen völlig unmöglich wird, d. h. der melodische Akzent läuft dem Wortakzent dermaßen zuwider, daß entweder nur der Text oder nur die Melodie richtig deklamiert werden kann. Es sind dies die Lieder, von denen Brendel sagt: „So ist auch eine Anzahl dieser Lieder weniger zum Singen, möchte man sagen, sondern mehr zum musikalischen Privatgenusse, am wenigsten zum Vorsingen geeignet.“ Sehr schön hat Hermann Bischoff den Liederkomponisten Schumann charakterisiert: „Gewiß ist die Schumannsche Harmonik nicht reicher wie die Schuberts. Im Gegenteil: diese ist nicht nur kräftiger und gesunder, sie ist auch mannigfaltiger. Aber Schumanns Harmonik ist eigensinniger, bizarrer, erlesener und wirkt deswegen manchmal eindringlicher. Schubert erinnert an einen Steuermann, der sein Schiff mit festem Griffe auf einen Punkt hinlenkt. Über die Tiefen seiner Harmonien gleitet er wie selbstverständlich dahin, nur sein Ziel im Auge. Anders Schumann! Er läßt das Boot treiben, für die Ferne hat er keinen Blick, kein Ufer winkt ihm, ihn fesselt die grüne Tiefe dort unten. Er neigt sich über den Rand seines Bootes und starrt verzückt hinunter. Was kümmert es ihn, wenn das Boot im Kreise treibt! Dort unten ist eine Welt, weit schöner und märchenhafter als die, welche das nüchterne Tageslicht erhellt. Die Wasserfäden werden zu seltsamen Wäldern, in denen wir der Here Loreley begegnen, weiße Hände winken aus den grünen Schleiern, und die Lilie haucht seltsame, wonnevolle Lieder.“

Ganz abseits von den übrigen Romantikern, als eine nur auf sich selbst gestellte Erscheinung wirkte im äußersten Norden Deutschlands **Karl Loewe**, der hauptsächlich als Balladenkomponist zu großer Bedeutung gelangte.

Loewe wurde am 30. November 1796 zu Löbejün bei Köthen geboren. Er war nur zwei Monate älter als Schubert, überlebte diesen aber um mehr als vierzig Jahre. Er besuchte das Gymnasium der Franckeschen Stiftungen zu Halle, wo er durch Daniel Gottlob Türk (1750—1813) musikalischen Unterricht erhielt. König Jérôme von Westfalen setzte ihm gelegentlich eines Besuches in Halle ein Stipendium von 300 Talern aus, das er auf seine weitere Ausbildung verwandte. Im Jahre 1820 wurde er als Kantor an der Jakobskirche in Stettin angestellt und im folgenden Jahre zum städtischen Musikdirektor ernannt. Loewe wirkte in Stettin 46 Jahre lang, bis ihn ein Schlagfluß zwang, seine Entlassung zu nehmen. Er siedelte dann nach Kiel über, wo er am 20. April 1869 starb. Loewe schrieb fünf Opern, von denen nur eine, **Die drei Wünsche** (Berlin 1834), aufgeführt wurde, und eine große Zahl von Oratorien (darunter drei à capella).

Der Schwerpunkt von Loewes Schaffen liegt in seinen Balladen für eine Singstimme und Klavierbegleitung, genialen, in ihrer Art vorbildlichen Kompositionen, die noch lange Zeit leben werden, während seine Opern niemals durchdrangen und seine Oratorien immer mehr der Vergessenheit anheimfallen. Loewe bezwang die längsten und scheinbar unkomponierbarsten Balladen, wie z. B. Schillers Graf von Habsburg. Er machte die Komposition so langer Gedichte dadurch möglich, daß er



Robert Franz.
Nach einer photographischen Aufnahme von C. Höpfner Nachf. in Halle a. S.

einzelne Liedsätze aneinander reihte, das Gedicht sozusagen in eine Liederkette zerlegte. Die innere Einheit und die Übereinstimmung zwischen Wort und Ton erreichte er durch einheitlich durchgeführte, aber dem jeweiligen Sinne und der Stimmung der Dichtung gemäß abgewandelte malende Begleitungsfiguren, die teilweise schon leitmotivartig verwendet werden. Die geschlossene Form ganz zu durchbrechen, wie es Schubert in einzelnen seiner Lieder bereits getan, wagte Loewe noch nicht; doch flicht er gelegentlich zwischen die einzelnen Sätze, ähnlich wie sein Vorgänger in der Balladenkomposition, Zumsteeg, rezitativartige Stellen ein. Die Mehrzahl der Loeweschen Balladen wurde schon in den Jahren 1824—1847 kom-

poniert. Weitere Verbreitung haben sie allerdings erst später und zwar hauptsächlich durch das begeisterte Eintreten Eugen Guras, dieses hervorragenden Sängers, gefunden. Von seinen schönsten und berühmtesten Balladen seien genannt: Erlkönig, Edward, Heinrich der Vogler, Der Fischer, Der Pilgrim von St. Just, Harald, Fridericus Rex, Prinz Eugen, Nächtliche Heerschau, Die Glocken von Speier, Archibald Douglas, Der Nöck, Olaf, Tom der Reimer. Am meisten gesungen wird Loewes sinnig-schlichte, aber etwas banale Liedkomposition Die Uhr.

Auf dem Gebiete der Balladenkomposition leisteten weiterhin Bedeutsames Martin Plüddemann (geb. 1854 in Kolberg, gest. 1897 in Berlin), Hans Sommer (geb. 1837 in Braunschweig), der neben mehreren Bühnenwerken viele Hefte stimmungsreicher und fein erfundener Lieder und Balladen geschaffen hat, sowie Hugo Wolf (vgl. S. 779).

Eine kräftige und eigenartige Künstlerindividualität war der Hallenser Universitätsmusikdirektor Robert Franz (geb. 28. Juni 1815 zu Halle; gest. 24. Oktober 1892 daselbst), dem das unglückliche Geschick Beethovens, das Gehör zu verlieren, ebenfalls zuteil wurde. Seine Lieder zeichnen sich durch vornehme Haltung und meist auch gute Deklamation aus. Sie haben etwas Herbes und bestricken nicht gleich beim erstmaligen Spielen oder Hören. Je mehr man sich aber darein vertieft, um so mehr gewinnen sie; denn Franz gehört zu den besten Liederkomponisten der neueren Zeit und wurde u. a. von Schumann, Liszt und Wagner außerordentlich geschätzt. Er ging von dem Grundsatz aus: „Das Wort soll im Ton zur vollen Blüte aufbrechen“. An sich selbst erfuhr er es dann: „Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen, den rechten Ton zu finden und künstlerisch zu verkörpern ist nicht jedermanns Sache und kann nicht erlernt werden, sondern muß angeboren sein.“ Die Forderung, die er an den Künstler stellte: „Musik erleben, nicht machen!“ sie hat er selbst zuerst erfüllt. — Ein besonderes Verdienst erwarb sich Franz durch die Bearbeitungen namentlich Bachscher (z. B. der Matthäuspassion) und Händelscher Werke (u. a. des Messias).

Unter den Liederkomponisten, die dem Vorbilde Schumanns nachstrebten, ragt Adolf Jensen (geb. 1837 zu Königsberg; gest. 1879 zu Baden-Baden) hervor. Obgleich er seine Vorgänger an Frische und Ursprünglichkeit nicht erreicht, gehören seine Lieder, die sich fast alle durch eine weiche — aber keineswegs weichliche — Stimmung auszeichnen, zu den schönsten der Zeit nach Schumann und sollten heute noch fleißig studiert und gesungen werden. Jensen war übrigens auch ein feinsinniger Klavierkomponist, der besonders das kleine Genrebild pflegte. —

Eine Jensen verwandte Natur war der allzufrüh verstorbene hochbegabte Hugo Brückler (1845—1871) zu Dresden, dessen Lieder Jung

Werners und Margarets (aus Scheffels Trompeter von Säckingen), sowie die von Jensen aus dem Nachlaß herausgegebenen Sieben Gesänge sich den schönsten Werken der neueren Liederkunst anreihen.

Alle Meister des Liedes aufzuzählen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit; doch müssen hier noch einige Tonsetzer genannt werden, die mit der einseitigen Darbietung weichlich sentimentaler oder leicht gefälliger Melodien ohne inneren Kern Beliebtheit beim großen Publikum erlangen und also den Geschmack weiter Kreise ungünstig beeinflussen konnten. Zu diesen Liederkomponisten gehört der Österreicher Heinrich Proch (1809—1878), der langjährige Kapellmeister des Josephstädtischen Theaters in Wien. Seine sentimentalen Lieder, die um die Mitte des Jahrhunderts viel gesungen wurden, sind heute selbst von den Dilettanten vergessen, ebenso die des Berliners Ferdinand Gumbert (1818—1896) und des Frankfurters Wilhelm Speyer (1790—1878). Dagegen werden die rührseligen Lieder und Männerquartette des Braunschweiger Hofkapellmeisters Franz Abt (1819—1885) immer noch gern gesungen. Einzelne seiner Lieder („Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" usw.) sind sogar zu Volksliedern geworden. Von den einst weit verbreiteten Liedern und Duetten Friedrich Wilhelm Kückens (1810—1882) haben sich einige volkstümliche Weisen erhalten („Wer will unter die Soldaten" usw.). Von neueren Komponisten, die für den Geschmack des großen Publikums schreiben, hat Erik Meyer-Helmund (geb. 1861) in den Dilettantenkreisen der gebildeten Gesellschaft mit seinen seichten Salonliedern Erfolg gehabt, während Thomas Koschat (geb. 1845) mit seinen im Kärntner Volkston gehaltenen Liedern und Quartetten in den breiteren Volksschichten viele Freunde fand. Meyer-Helmund und Koschat sind meist zugleich auch die Dichter ihrer Liedertexte.

Fünftes Kapitel

Die romantische und die große Oper

Romantische Ansätze haben wir bereits in den Opern Mozarts und Beethovens gefunden. Auch die Zauberopern der Wiener Vorstadtbühnen („Doktor Faust“ von Wenzel Müller, „Oberon“ von Wranitzky, „Das Donauweibchen“ von Kauer, „Der wilde Jäger“ von Payer, „Die Geisterinsel“ von Zumsteeg usw.) enthielten vielfach romantische Elemente. Doch lag bei all diesen Werken die Romantik mehr in der Wahl des Stoffes, in der Dichtung, als in der musikalischen Ausgestaltung. Das gilt sogar, mit Ausnahme der „Undine“, im allgemeinen von den Opern E. Th. A. Hoffmanns, der als Dichter eine führende Stellung unter den Romantikern einnahm und durch seine Schriften einen tiefgehenden Einfluß auf das Schaffen Robert Schumanns ausübte. Seine Opern und Singspiele zeigen trotz der romantischen Stoffe noch klassischen Zuschnitt, wie sich denn auch Hoffmann eng an Spontini anschloß und für dessen Kunst Propaganda machte.

Ernst Theodor Wilhelm*) Hoffmann ist eine der eigenartigsten und markantesten Persönlichkeiten der gesamten Kunstgeschichte: Maler, Musiker und Dichter in einer Person! Er wurde am 24. Januar 1776 zu Königsberg geboren, studierte daselbst die Rechte und erhielt, nachdem er die nötigen Examina bestanden hatte, seine erste Anstellung bei der Oberamtsregierung in Großglogau. 1800 kam er als Assessor nach Posen, von wo ihn aber schon 1802 „das Pasquillteufelchen, das in ihm lebendig war, nach Plozk auf Strafstation exilierte“. Den Grund dieser Strafversetzung bildeten einige von Hoffmann herrührende Karikaturen, die einige Hochgestellte auf sich bezogen. Bereits 1804 finden wir ihn wieder in einem neuen Wirkungskreis, nämlich in Warschau als preußischen Regierungsrat. Aber auch hier sollte er keine Ruhe finden. Diesmal war es der Einzug der Franzosen und das napoleonische Regiment, was ihn vertrieb (1806). Nachdem er längere Zeit durch Erteilung von Musikunterricht seines Leibes Nahrung und Notdurft befriedigt hatte, wurde er 1808 als Musikdirektor des Bamberger Theaters angestellt, mußte aber auch von hier bald den Wanderstab weitersetzen, da das Theater die Pforten schließen mußte. Nachdem er zunächst wieder Privatunterricht erteilt hatte, wurde er 1813 als Mitarbeiter der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung angestellt und war nebenher als Musikdirektor bei der Secondaschen Schauspielgesellschaft abwechselnd in Dresden und Leipzig beschäftigt. 1816 trat Hoffmann

*) Diesen dritten seiner Vornamen änderte Hoffmann „aus unbegrenzter Liebe zu Mozart“ in Amadeus um.

wieder in den preußischen Staatsdienst ein, und zwar als Beisitzer des Kammergerichts in Berlin. In dieser Eigenschaft führte er u. a. 1820 die Untersuchung gegen den Turnvater Jahn, der wegen angeblich demagogischer Umtriebe angeklagt worden war, und trat in der kühnsten und männlichsten Weise wider Justizminister, Staatskanzler und König für den von den Behörden arg beschimpften politischen Schwärmer ein. — Hier in Berlin führte Hoffmann ein ungezügeltes und nervenzerrüttendes Leben: Tagsüber vergraben in Aktenstaub, in der gähnenden Langeweile bedeutender und unbedeutender Prozesse und Prozeßchen, holte er des Nachts nach, was ihm der Tag nicht gegönnt hatte. Da saß er denn bis in den grauenden Morgen hinein in der noch heute bestehenden Weinstube von Lutter und Wegner in einer Gesellschaft, die durch ihr tolles Leben und Treiben ganz Berlin im Bann und in Aufregung hielt. Hoffmann war, zusammen mit dem genialen und bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit Ludwig Devrient*), Haupt- und Mittelpunkt dieser Gesellschaft, deren ungebundenes und zügelloses, der „guten" Gesellschaft ins Gesicht schlagendes Leben nicht etwa purer Charakterlosigkeit entsprang, sondern die natürliche Basis für ihr Schaffen war, was zur Genüge daraus erhellt, daß sowohl Hoffmann als auch Devrient gerade während dieser Zeit auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit standen. Die ausgeprägteste Leidenschaft dieser Künstler war ein grenzenloser Hang zum Trunke, der denn auch frühzeitig ihre Gesundheit untergrub. Hoffmann starb am 25. Juni 1822 an der Rückenmarksdarre.



Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Ihm waren von der Natur die glänzendsten Gaben mit auf den Lebensweg gegeben worden. Er betätigte sich nicht nur als scharfsinniger Jurist, sondern schuf auch als Maler beispielsweise Dekorationen und Karikaturen, die namentlich in ihrer Anlage die Meisterhand erkennen lassen und von Kennern noch heute geschätzt werden (so rühren einige der bekanntesten Napoleonkarikaturen von Hoffmann her). Als Dichter schuf er Werke von hohem künstlerischen Wert und von bleibender Bedeutung, Werke, die bei uns und besonders im Ausland noch heute bewundert werden und auf schwärmerische, mystische und weltverlorene Gemüter stets den größten Eindruck gemacht haben und immer machen werden. Eine Revue gerade seiner weniger bekannten und auch weniger bedeutenden

*) Ludwig Devrient (1774—1832) war besonders berühmt und galt als Vorbild vieler Hauptgestalten aus Werken Shakespeares und Schillers (Falstaff, Shylock, Lear, Richard III., Franz Moor, Mohr [Fiesko]). Das Dämonische, das in diesen Gestalten vielfach durchbrach, prägte sich schon in Devrients äußerer Erscheinung aus.

Werke haben wir merkwürdigerweise in Offenbachs Oper Les contes de Hoffmann; Schumann komponierte, angeregt durch die Lebenserinnerungen des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeister Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern seine „Kreisleriana". Unter den neueren Kompositionen ließ sich von Hoffmanns bizarrer Kunst Leo Delibes zu dem Ballett „Coppelia" anregen. Ohne das Ungesund-Krankhafte vieler Hoffmannscher Schöpfungen verkennen zu wollen, kann doch nicht geleugnet werden, daß der große Eindruck, den sie machten, seine volle Berechtigung hat; denn die hinreißende Darstellungskunst wirkt in ihrer bunten Mischung von Phantastik, Bizarrerie, romantischer Schwärmerei und grinsendem Grausen ungemein packend und lebendig. — Als Musiker schuf Hoffmann folgende Werke: die Singspiele Scherz, List und Rache (Text von Goethe, Posen 1801), Der Renegat (eigener Text, Plozk 1803), Faustine (eigener Text, Plozk 1804; gemeint ist Faustina Hasse, vgl. S. 67), Die lustigen Musikanten (Text von Brentano, Warschau 1805), die Opern Der Kanonikus von Mailand (Warschau 1805), Liebe und Eifersucht (Warschau 1807), Der Trank der Unsterblichkeit (Bamberg 1808), Das Gespenst (Bamberg 1809), Aurora (Bamberg 1811), Undine (Text von Fouqué, Berlin 1816, am Schauspielhause dreiundzwanzigmal aufgeführt), ferner ein Melodrama Dirna (1809) und Schauspielmusiken zu Müllers Genovefa (1809), Sodens Saul (1811, diese Musik, sowie die zu dem Singspiel „Die lustigen Musikanten" und zu der Oper „Aurora" wurden 1907 in Bamberg aufgefunden) und Werners Kreuz an der Ostsee. Im Nachlaß fanden sich u. a. Klaviersonaten, eine Ouvertüre, eine Symphonie, ein Miserere und eine Messe. — Besonders bemerkenswert ist Hoffmann schließlich als ausgezeichneter Musikschriftsteller und -Ästhetiker. Infolge seiner universellen Begabung und Bildung hat er auf diesem Gebiete Mustergültiges geleistet und ist dadurch für lange Zeit vorbildlich geworden. Schumanns Davidsbündler sind ohne Hoffmanns Serapionsbrüder kaum denkbar, und noch bei Berlioz und Wagner läßt sich Hoffmanns tiefgehender Einfluß nachweisen.

Das stärkste und innerlich geschlossenste Werk Hoffmanns ist unstreitig die „Undine". Sie fand seinerzeit schon den Beifall Karl Maria von Webers, der ihr eine sehr warme Besprechung widmete, die wir zum Teil hier wiedergeben wollen:

„... in bestimmten Farben hat der Komponist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß, und Referent erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfange bis zu Ende das Interesse für die musikalische Entwicklung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein, und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln.

So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgibt sie, oder ergibt sich vielmehr aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauerregungen das Märchenhafte sind.

... Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien.



Groteske Musikanten.

Nach Zeichnungen von Jacques Callot.

Jacques Callots groteske Zeichnungen regten Hoffmann zu seinen bekannten „Phantasie-stücken in Callots Manier“ an.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, daß große Instrumentaleffekte, Harmoniekenntnis und oft neue Zusammenstellungen, richtige Deklamation usw. darin enthalten sind, als die notwendig jedem wahren Meister zu Gebote stehen müssenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geisterbewegung denkbar ist."

Durch die von Hans Pfitzner besorgte Neuausgabe der Undine (1906) sind wir in der Lage, das Urteil Webers prüfen zu können. Und danach kommen wir zu dem Ergebnis, daß die Musik der „Undine" in der Tat edel und einfach und trotz des romantischen Hauches, der sie durchzieht, voll höchster Prägnanz und Charakteristik ist, die namentlich in der meisterhaft gezeichneten Figur des Kühleborn, der „am mächtigsten hervorspringt durch Melodienwahl und Instrumentation [tiefe Holzbläser, Blech im *pp* usw.], die ihm stets treu bleibt und seine unheimliche Nähe kündet", ganz auffallend den späteren Freischütz vorausahnt. — Der Grund, weswegen wir E. Th. A. Hoffmann so ausführlich behandeln zu müssen glaubten, ist kein anderer als der, daß die Undine das erste, von wirklichem romantischen Geiste getragene Werk ist und bald eine ganze Reihe, wenn auch im Sujet verschiedener, so doch im Prinzip gleicher Werke folgen ließ.

Ludwig Spohr (vgl. S. 450) bildet als Opernkomponist gewissermaßen das Bindeglied zwischen den Klassikern und den Romantikern, indem er die klassische Formensprache mit dem romantischen Kolorit zu verbinden suchte. Seine ersten für Gotha geschriebenen Opernversuche Die Prüfung (1806) und Alruna, die Eulenkönigin (1808) gelangten nicht auf die Bühne; erst seine dritte Oper Der Zweikampf mit der Geliebten wurde 1811 in Hamburg mit Erfolg aufgeführt. Nachdem er von Theodor Körner vergeblich ein Textbuch zu einer Oper „Rübezahl" zu erhalten versucht hatte, machte er sich an den Fauststoff. Der Dichter Karl Bernard hatte ihm aus dem Volksbuche des Faust einen etwas bunt zusammengesetzten Operntext zurechtgeschnitten. Der Faust, der am 1. September 1816 zuerst durch Karl Maria von Weber in Prag aufgeführt und beifällig aufgenommen wurde, ist natürlich noch eine Oper alten Schlages und besteht aus regelrecht ausgeführten Arien und Finales; die Singstimmen sind noch ziemlich reichlich mit Verzierungen und Koloraturen versehen. Wagner nennt sie gute deutsche Kapellmeistermusik. Dabei zeigen sich aber Ansätze, die einzelnen Personen schärfer zu charakterisieren; die Musik zeichnet sich an vielen Stellen durch große Innigkeit aus, wenn auch die etwas weichlich-sentimentale Weise Spohrs überall zum Durchbruch kommt. Für das dämonische Element, für die Welt der Geister und Hexen, findet Spohr neue Töne, die allerdings erst später durch Weber, Marschner und Wagner zum vollen Erklingen gebracht werden sollten. Die ganze Oper zeugt von einem ernsten redlichen Streben; aber es fehlt ihr der einheitliche Zug. Es waren wohl Ansätze zu einem neuen Stil, dieser selbst aber war noch nicht gefunden. Spohrs „Faust" verschwand denn auch, trotz einigen erfolgreichen Aufführungen, bald wieder von der Bühne. Länger hielt sich des Meisters nächste Oper Zemire und Azor (Frankfurt 1819), zu deren Komposition Spohr durch den großen Erfolg von Rossinis „Tankred" angeregt worden war, weshalb er sie auch reichlich mit Koloraturen

versehen hat. Sie traf dadurch den Zeitgeschmack, ist aber heute vergessen. Das einzige Opernwerk Spohrs, das sich auf den Bühnen gehalten hat, ist seine Jessonda (Kassel 1823). Sie erinnert in ihrem Aufbau, mit ihren Waffentänzen und Priesterchören an die große Oper der klassischen Zeit. In dem farbenprächtigen indischen Stoffe, in dem weichen Kolorit mancher Gesänge, der reichlichen Anwendung der Chromatik, in der Melodieführung und in einzelnen ritterlichen Motiven (die allerdings manchmal, wie in der Arie des Tristan, den damals so beliebten Polonaisenrhythmus anzunehmen) zeigt sich jedoch schon deutlich der Geist der Romantik. Spohr hatte mit großem Eifer und, wie er selbst sagt, nur in Weihestunden an dem Werke gearbeitet. Dieses zeigt daher auch eine viel größere Reife und Geschlossenheit als der „Faust“. Klassizismus und Romantik hatten sich hier sozusagen zu einem einheitlichen Stil verbunden, der dem Stoff und dem Text vollkommen entsprach. Darum war der Erfolg dieses Werkes auch dauernder. In letzter Zeit beginnt freilich die „Jessonda“ durch zu verblassen und erscheint nur noch selten auf der Bühne. Die späteren Opern Spohrs, Der Berggeist (Kassel 1825), Pietro von Albano (1828), Der Alchimist (1830) und die Kreuzfahrer (Kassel 1845), sind längst vergessen. Historisches Interesse hat von allen nur die letztgenannte Oper. Die „Kreuzfahrer“ entstanden unter dem Eindruck von Wagners „Fliegendem Holländer“, sind daher „ganz abweichend von der bis dahin gebräuchlichen Form, sowie von dem Stil seiner früheren Opernmusik, das Ganze gleichsam als musikalisches Drama ohne Textwiederholungen und Ausschmückungen mit immer fortschreitender Handlung durchkomponiert.“ — Spohr war noch zu sehr in den Schulformeln befangen; auch suchte er das Volkstümliche geflissentlich zu meiden. Er wollte vornehm schreiben, verfiel aber dabei oft in eine gewisse Eintönigkeit. So konnten seine Opern niemals eigentlich populär werden. Spohr war sich dieses Mangels wohl bewußt, darum ließ er auch von der Komposition des Freischütz ab, als er hörte, daß Weber sich dieses Stoffes bemächtigt habe. Er sagte selbst: „Mit meiner Musik, die nicht geeignet ist, ins Volk zu dringen und den großen Haufen zu enthusiasmieren, würde ich nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der ‚Freischütz‘ fand.“



Schattenriß Spohrs.

Es fehlte ihm bei allem Talent und bei allem Fleiß und gutem Willen der geniale Funke des Dramatikers. Dieser geniale Funke glomm in **Karl Maria von Weber**, der nun der eigentliche Schöpfer der romantischen Oper ward.

Karl Maria von Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin in Oldenburg geboren. Sein Vater, Franz Anton von Weber, ein Vetter von Mozarts Gattin Konstanze, war ein unruhiger und das Abenteuerliche liebender Mann, der sich in den verschiedensten Berufen, als Offizier, Beamter und Musiker versucht hatte und schließlich Theaterdirektor geworden war. Seine Mutter, Genoveva von Brenner, wird als schöne, sanfte, feingebildete Frau geschildert. Der bereits fünfzigjährige Vater Webers hatte sie 1785 als siebzehnjähriges Mädchen in zweiter Ehe geheiratet. Die Familie führte ein unstetes Wanderleben. Daß dabei an eine geregelte Erziehung des kleinen Karl Maria nicht zu denken war, ist begreiflich. Zwar suchte die Mutter durch ihre milde Herzensgüte die mannigfache Unbill, die das schwächliche Kind zu erdulden hatte, auszugleichen, doch war sie den Verhältnissen gegenüber machtlos. Auch starb sie schon im Jahre 1798. Der Knabe war von Geburt an schwächlich, lernte erst spät gehen und blieb kränklich. Der Vater hatte den brennenden Wunsch, ihn zum Wunderkind zu drillen. Er unterrichtete ihn frühzeitig im Klavierspiel; ebenso erteilte ihm der ältere Stiefbruder Fridolin Klavierunterricht. Da aber die Lehrer wenig Geduld hatten, gingen die Studien nicht recht vorwärts. Wichtig für Webers Entwicklung aber war, daß er sich von frühester Jugend an auf dem Theater herumtummelte; der Bühnenraum und die Kulissen waren sein erster Spielplatz. Dadurch wuchs er sozusagen von selbst in die Bühnenpraxis hinein. Doch fand er (1796) in Johann Peter Heuschkel in Hildburghausen einen Lehrer, der „den wahren, festen Grund zur deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Klaviere und zur gleichen Ausbildung beider Hände" legte. Im folgenden Jahre wurde er von Michael Haydn (Kontrapunkt) in Salzburg unterrichtet; aber schon 1798 brachte ihn der Vater nach München, wo der Hoforganist Kalcher (Theorie) und der Sänger Valesi (Gesang) seine Lehrer wurden. Weber begann bereits damals zu komponieren, u. a. sogar eine Oper, *Die Macht der Liebe und des Weines*, die der Vater, der mit den Talenten des Sohnes prunken wollte, am liebsten veröffentlicht hätte, doch fand sich zum Glück kein Verleger dafür. Durch einen merkwürdigen Zufall verbrannten alle diese Kompositionen in der Wohnung Kalchers. Das nahm Weber für einen Wink des Himmels, der Musik zu entsagen; er verlegte sich nun auf die von Senefelder neu erfundene Lithographie und erfand sogar eine Verbesserung der lithographischen Presse. Vater und Sohn versprachen sich zuerst viel von der neuen Kunst und siedelten nach Freiberg i. S. über, um dort einen Betrieb zu eröffnen. Aber der Erfolg entsprach ihren Erwartungen nicht. Auch erwachte die Liebe zur Kunst in dem jungen Weber wieder, und als der Theaterdirektor Ritter von Steinberg dem Knaben einen selbstverfaßten Operntext anbot, machte er sich gleich an die Komposition. *Das stumme Waldmädchen* wurde denn auch am 24. November 1800 in Freiberg, doch ohne Erfolg, aufgeführt. Der Vater zankte sich infolgedessen mit der absprechenden Kritik herum, und das Ende vom Liede war, daß die Webers Freiberg verließen. Sie wandten sich (1801) wieder nach Salzburg, wo Karl Maria aufs neue den Unterricht Michael Haydns genoß und eine neue Oper *Peter Schmoll* schrieb, die Haydn sehr lobte. Dennoch konnte er sie in Salzburg nicht anbringen. Sie wurde erst 1803 in Augsburg aufgeführt und hatte einen vollen Mißerfolg. Es folgte nun eine Zeit des Reisens, als deren Frucht sich bei Weber die Erkenntnis festsetzte, daß er noch sehr der theoretischen Ausbildung bedürfe. Er wandte sich daher nach Wien (1803), wo er Joseph Haydn als Lehrer zu gewinnen hoffte. Als dieser ablehnte, wurde er Schüler des berühmten Theoretikers Abt Vogler (vgl. S. 398), der ihn in strenge Zucht nahm und ihm, da er seinen durch die mangelhafte Vor-

bildung genährten Hang zu dilettantischer Schreibweise erkannte, vorläufig alles Komponieren untersagte. Auch wies ihn Vogler, der selbst ein eifriger Sammler von Nationalmelodien war, auf die hohe Bedeutung des Volksliedes hin. Weber unterzog sich den Studien mit Eifer, zugleich aber genoß er in Gesellschaft seines Mitschülers Johann Gänsbacher, mit dem er treue Freundschaft schloß, die mannigfachen Freuden des Wiener Lebens, bis ihm Vogler im Jahre 1804 die Kapellmeisterstelle am Stadttheater zu Breslau verschaffte. In Breslau machte Weber seine ersten praktischen Bühnenerfahrungen. Auch eine Oper „Rübezahl" wurde hier begonnen, aber nicht vollendet. Spohr fand die Bruchstücke, die ihm Weber zeigte, dilettantenmäßig. Die Ouvertüre wurde 1811 umgearbeitet und erschien als „Ouvertüre zum Beherrscher der Geister". In Breslau bereits zeigte sich Webers außergewöhnliches Regietalent. Er führte gleich eine Menge praktischer



Karl Maria von Webers Geburtshaus in Eutin.
Nach einer photographischen Aufnahme von Albert Gießler, Hofphotograph in Eutin.

Neuerungen ein, ging aber dabei mit dem jugendlichen Eifer seiner achtzehn Jahre so stürmisch vor, daß er Sänger und Musiker vor den Kopf stieß, sich schließlich mit der Direktion überwarf und seinen Abschied nehmen mußte. Er war froh, daß ihn der Prinz Eugen von Württemberg auf seinem Schloß Karlsruhe in Schlesien zu seinem Musikintendanten ernannte: denn er hatte auch für seinen Vater zu sorgen, der ihm nach Breslau gefolgt war. Als der Prinz infolge der Kriegswirren seinen Hofstaat auflöste, empfahl er Weber seinem Bruder, dem Prinzen Ludwig. Dieser nahm ihn als Geheimsekretär in seine Dienste. So zog Weber nach Stuttgart. Doch brachten die verwickelten und unerquicklichen Zustände am Stuttgarter Hofe den Sekretär, der ein flottes, kavaliermäßiges Leben führte, sich Diener und Reitpferd hielt usw., in mißliche Lage. Durch eine Unklugheit seines Vaters kam er in Verdacht, Gestellungspflichtige gegen Bestechung ihrer Dienstpflicht entzogen zu haben; er wurde auf Befehl des Königs verhaftet (Februar 1810) und, obwohl sich seine Schuldlosigkeit herausstellte, mit seinem Vater des Landes ver-

wiesen. In Stuttgart hatte Weber auf Anraten des Hofkapellmeisters Danzi den Text seines Waldmädchens umarbeiten lassen und unter Benutzung der älteren Musik neu komponiert. Daraus entstand die Oper Silvana, die noch in Stuttgart vollendet wurde, infolge der Ausweisung Webers aber nicht mehr zur Aufführung kam. Sie wurde noch im selben Jahre (1810) in Frankfurt a. M. mit gutem Erfolge gegeben. Die Stuttgarter Erfahrungen hatten Weber zum Manne gereift. Er wandte sich nun zunächst nach Mannheim. Hier schloß er sich an den Musikhistoriker Gottfried Weber an und gab einige erfolgreiche Konzerte. Aber bald verlegte er seinen Wohnsitz nach Darmstadt, wohin der Abt Vogler inzwischen übergesiedelt war, bei dem er nun seine Studien wieder aufnahm. Bei Vogler fand er auch seinen lieben Freund Gänsbacher wieder und lernte den damals im Hause des Lehrers als Pensionär lebenden sechzehnjährigen Meyerbeer kennen. Neben seinen theoretischen Studien machte er Konzertreisen und komponierte Lieder und Instrumentalwerke. In Darmstadt entstand die einaktige Oper Abu Hassan, die 1811 in München aufgeführt wurde. Sie erinnert noch an die italienische Buffo-Oper, vermeidet aber allzureichen Koloraturenschmuck. Die Wiederholung eines und desselben Motivs an verschiedenen Stellen dieser Oper (Erinnerungsmotiv) birgt bereits den Keim des später von Wagner ausgebildeten und zu einem so starken Darstellungsmittel erhobenen dramatischen Leitmotivs in sich. Weber begab sich nun eine Zeitlang auf Reisen, weilte in München, in der Schweiz, in Leipzig, Weimar, Berlin usw. Der Aufenthalt in Berlin, wo seine „Silvana" mit Erfolg aufgeführt wurde, war ihm besonders förderlich, da er sich hier in einem Kreise hochgebildeter und scharfdenkender Männer bewegte, die ihn durch freimütige Kritik auf manche seiner Kompositionsweise anhaftende Mängel aufmerksam machten und ihn auf ein klügeres Maßhalten mit den Ausdrucksmitteln und strengere Formgebung hinwiesen. In Berlin erreichte ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters. Damit war er einer großen Sorge ledig, doch hatte er die Bezahlung der Schulden des wunderlichen alten Herrn übernommen. Um dafür Geld zu schaffen, begab er sich wieder auf Konzertreisen. Er wollte sich eigentlich nach Italien wenden, blieb aber in Prag, da ihm der Theaterdirektor Liebich vorschlug, sein Orchesterdirigent zu werden und eine deutsche Oper einzurichten (1813). Weber ging mit Eifer an diese Aufgabe heran und betätigte dabei ein hervorragendes Organisationstalent. Da jedoch seine Bestrebungen von seiten der Theaterleitung wenig Anerkennung fanden, so nahm er 1816 seinen Abschied und kehrte nach Berlin zurück. Die Aussicht, hier eine feste Anstellung zu erlangen, erwies sich als trügerisch. Doch wurde er noch im selben Jahre nach Dresden berufen, wo er die eben neu eröffnete deutsche Oper leiten sollte. Mit seiner Übersiedelung nach Dresden (Januar 1817) endete Webers vielbewegtes Wanderleben. Er hatte nun endlich eine feste Stätte gefunden. Im selben Jahre gründete er auch seinen Hausstand, indem er die Sängerin Karoline Brandt heiratete, die erste Darstellerin seiner Silvana in Frankfurt, die auf seine Veranlassung an der Prager Oper engagiert worden war.

Mit der Dresdner Zeit beginnt die Periode der berühmten dramatischen Werke Webers, während die Entstehung der meisten seiner kleineren Kompositionen (Instrumentalwerke, Lieder usw.), die vielfach als Vorstudien zu seinen Opern gelten können, vor die Dresdener Jahre fällt. Weber hatte in Dresden eine sehr schwierige Stellung. Die italienische Oper dominierte, sie allein besaß die Gunst des Hofes und des Adels, und der italienische Hofkapellmeister Morlacchi (1784—1848) ließ alle möglichen Intrigen spielen, um Weber und die ihm verhaßte deutsche Oper zu unterdrücken. Schritt für Schritt mußte sich Weber seine Stellung erkämpfen; doch erlahmte er nicht in seinem Eifer und opferte sogar seine Gesundheit, obgleich er für sein Wirken an maßgebender Stelle weder Dank noch Anerkennung erntete. Weber zeigte sich als Organisator der deutschen Oper in Dresden als direkter Vorläufer Wagners. Er hielt bei den Proben auf strengste Disziplin, suchte einen tüchtigen Chor heranzubilden, stellte einen Tanzmeister an, der den Sängern mimischen Unterricht erteilen mußte usw. Auch dirigierte er nicht mehr vom Flügel aus, sondern mit dem

Taktstock. Ganz wie später Wagner, griff er mit großer Energie in die Tätigkeit des Regisseurs ein. Auch suchte er das Publikum durch Erklärungen in der Presse über die zur Aufführung gelangenden Werke zu belehren und mit seinen besonderen Zielen bekannt zu machen. Gleich zu Anfang seines Wirkens veröffentlichte er in der Abendzeitung eine solche Erklärung „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens", in welcher er den nationalen Charakter der deutschen Oper stark betonte und bereits „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen", als das Ideal aufstellte. Schon 1816 hatte er bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Dresden den Dichter Friedrich Kind um ein Opernlibretto gebeten, in dem alle Künste vereint zusammenwirken sollten; und Kind selbst berichtet in seinem Freischützbuche: „Ich überzeugte mich, daß durch die Verbindung aller Künste, als der Poesie, der Musik, der Aktion, der Malerei, des Tanzes ein Großes zu erreichen sei". Hier sehen wir also schon deutlich den Gedanken des Kunstwerkes der Zukunft auftauchen, und zwar merkwürdigerweise in eben der Stadt, in der er später durch Wagner in so energischer Weise wieder aufgegriffen und ausgestattet werden sollte. Für alle diese Bestrebungen fehlte aber der adligen Gesellschaft in Dresden das Verständnis; auch durch seine starke nationaldeutsche Gesinnung, die durch die Komposition von Körners Leyer und Schwert zum Ausdruck gekommen war, machte er sich — ähnlich wie später Wagner — bei Hofe unbeliebt. Daher kommt es auch, daß keines der berühmten Werke des Dresdener Hofkapellmeisters von Weber am Dresdener Hoftheater seine erste Aufführung erlebte. Diesen Werken müssen wir uns nunmehr zuwenden.



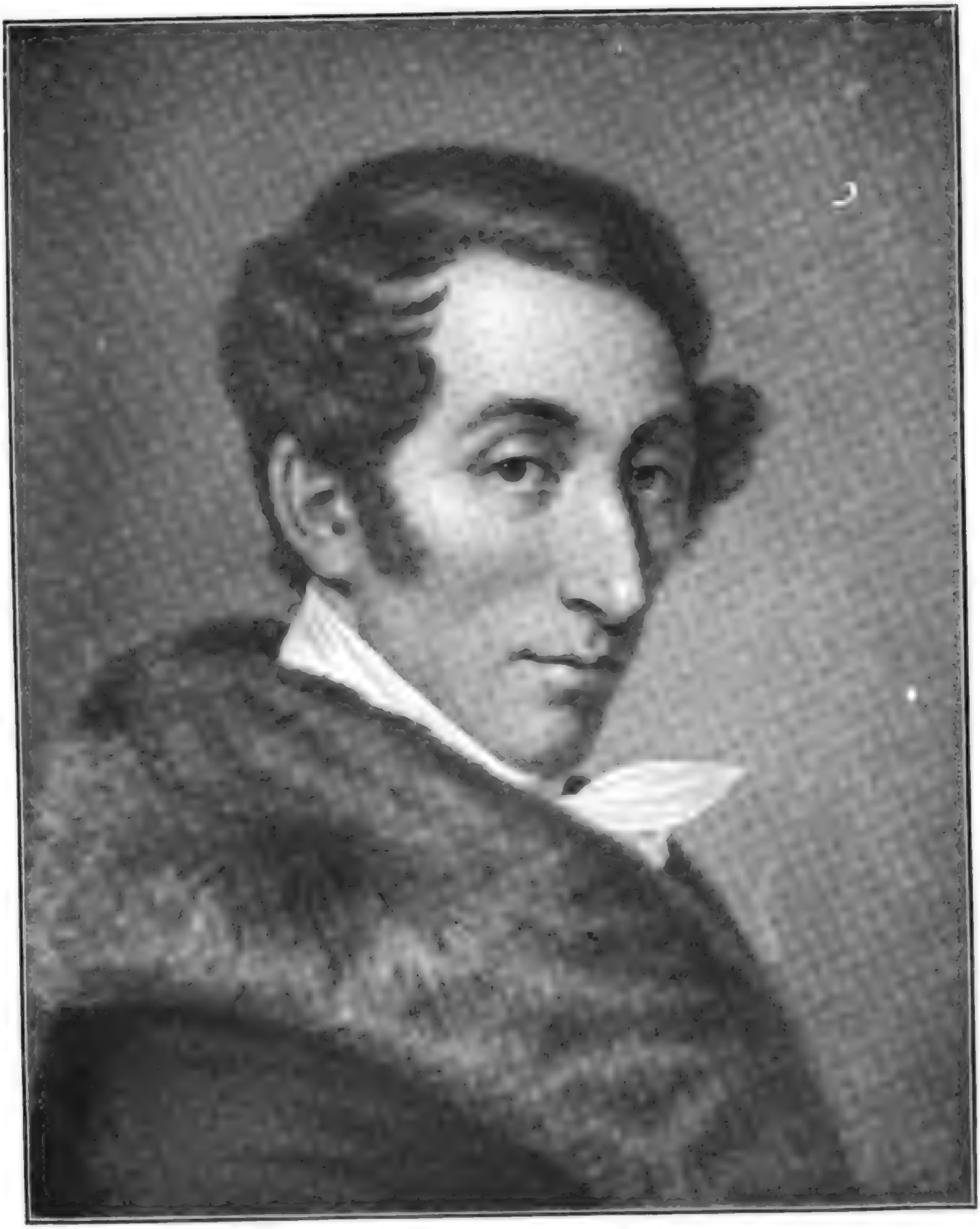
Jugendbild Karl Maria von Webers.
Nach einer Zeichnung von W. Hornemann.

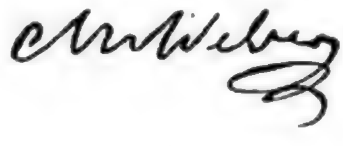
Schon im Jahre 1810 war Weber auf die Erzählung Der Freischütz im Apelschen Gespensterbuche aufmerksam geworden. Kind hatte versprochen, den Stoff zu einem Operntext zu gestalten. Als nun Weber nach Dresden zog, kam dieser Plan zur Ausführung. Im März 1817 erhielt Weber den fertigen Text. Da ihn jedoch seine Amtsgeschäfte stark in Anspruch nahmen, so zog sich die Komposition mehrere Jahre hin. Erst am 13. Mai 1820 war die Oper vollendet. Der Berliner Intendant, Graf Brühl, hatte das Werk erworben: das neue, von Schinkel erbaute Schauspielhaus in Berlin sollte damit eröffnet werden. Doch verzögerte sich diese Eröffnung um mehr als ein Jahr, so daß auch die erste Aufführung des Freischütz verschoben werden mußte. Inzwischen hatte Weber die Musik zu dem Schauspiel Preciosa von Pius Alexander Wolff geschrieben, die zum ersten Male am 8. Oktober 1820 in Kopenhagen, wo Weber damals konzertierte, und am 15. März 1821 auch in Berlin aufgeführt wurde. Der schöne Erfolg der Preciosa, deren Musik trotz der Zigeuner und der spanischen Originalmelodien echt deutsch ist, hat in Berlin die begeisterte Aufnahme des „Freischütz" vorbereiten helfen. Als dieser nun am 18. Juni 1821 zum ersten Male aufgeführt wurde, war der Erfolg beispiellos. Das Publikum jubelte. Die Melodien der Oper waren im Handumdrehen populär und wurden auf allen Straßen gesungen. Vor dem Jungfernkranz konnte man sich kaum mehr retten. Spontinis pompös inszenierte „Olympia", die ungefähr um die gleiche Zeit herauskam

verblaßte dagegen trotz der darin auftretenden Elefanten. Aber das Schicksal aller bedeutenden Werke blieb auch dem „Freischütz" nicht erspart. Während das Publikum jubelte verhielt sich die Kritik ablehnend. Selbst E. Th. A. Hoffmann schlug sich auf die Seite der Gegner und fand — er, der Meister des Gespensterspukes — die Wolfsschluchtszene zu fratzenhaft. Auch Spohr erklärte sich gegen das Werk, das ihm zu sehr für den großen Haufen geschrieben schien. Ebensowenig hatte der alte Zelter Verständnis dafür. Nur der allergrößte, Beethoven, hatte den richtigen Blick für die außerordentlichen dramatischen Vorzüge des Werkes. Er sagte, wie Fr. Rochlitz mitteilt, über Weber und seinen Freischütz: „Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. Der Kaspar, das Untier! Steht da wie ein Haus! Überall, wo der Teufel die Tatzen reinsteckt, da fühlt man sie auch!" — Am Freischütz hat Weber länger gearbeitet als an allen seinen anderen Werken, aber er hat hier auch sein eigentliches Meisterwerk geschaffen. Als absoluter Komponist konnte er die Freischützmusik in einzelnen Sätzen der „Euryanthe" übertreffen, vom musikdramatischen Standpunkt betrachtet nimmt aber der Freischütz unbestritten die erste Stelle unter seinen Opern ein. Die Einheitlichkeit zwischen Handlung, Szenerie und Musik ist in keiner seiner früheren Opern und auch von keinem älteren Komponisten so glücklich erreicht worden, wie im „Freischütz". Zum ersten Male ist auch der nationale Ton konsequent festgehalten. Der Freischütz ist die erste Oper, die ganz deutsch ist, aus der der letzte Rest des Italienertums gewichen ist. Statt der italienischen Arienherrlichkeit erscheinen die innigen Weisen des deutschen Volksliedes in den Chören und Einzelgesängen. Wenn letztere auch noch als Arien, Kavatinen usw. bezeichnet werden, so haben doch die alten Formen, die übrigens sehr frei behandelt sind, einen völlig neuen Inhalt erhalten. Statt der Arie wird allmählich die Szene zum Grundbestandteile der Oper. Das nach Wagner für das musikalische Drama so notwendige Hereinragen des Übernatürlichen in das irdische Dasein ist im Freischütz in glücklichster Weise in den lebendigen Volksaberglauben eingekleidet. Die Naturschilderungen, die Poesie des Waldes und der Jagdlust, sind tief aus der deutschen Volksseele geschöpft. Der ganze Zauber der deutschen Waldromantik verband sich mit dem Volkslied und einer genialen musikalischen Schilderungskunst. So ward Weber durch den Freischütz zum eigentlichen Schöpfer der romantischen Oper, und der Freischütz selber ist Ausgangspunkt jener Bewegung, die schließlich das Wagnersche Musikdrama schuf; denn vom Freischütz zieht sich eine ununterbrochene Entwicklungskette über Marschners „Vampyr" und „Hans Heiling" zu Wagners „Fliegendem Holländer", in der sich sogar die allmähliche Umbildung einzelner Szenen, Figuren und Tonsätze nachweisen läßt. Auch das Leitmotiv tritt im „Freischütz" schon deutlich hervor. So das bekannte Leitmotiv Kaspars (im Trinklied) mit dem infernalischen Triller der beiden kleinen Flöten, das Erklingen des Spottchors in dem Augenblick, wo Max zögert, in die Wolfsschlucht hinabzusteigen, usw.

Die Musik zu „Preciosa" ist nur ein weiterer Ausfluß der Freischütz-Waldromantik. Auch hier werden in den melodramatischen Szenen Motive aus früheren Nummern leitmotivartig verwendet. Das schwülstige Drama mit seinen geradezu grotesk wirkenden (spanischen) Trochäen hält sich heute nur noch durch die jugendfrische Webersche Musik. Im Jahre 1816 hatte Weber die Skizzen zu einer komischen Oper **Die drei Pintos** begonnen. Die letzten Aufzeichnungen zu ihr stammen aus dem Jahre 1826. Die Musik liegt ziemlich abgeschlossen vor. Die Oper wurde von Webers Enkel und Biographen, Karl von Weber, textlich überarbeitet und von Gustav Mahler in geradezu genialer Weise ergänzt, so daß selbst ausgezeichnete Weberkenner im Zweifel waren, was Weber und was Mahler zuzuschreiben sei. Das entzückende Werk wurde in dieser Gestalt zuerst in Leipzig (1888) und dann auch anderwärts mit größtem Erfolge aufgeführt.

Kurz nach dem Erfolge des Freischütz hatte Barbaja für das Kärntnertortheater in Wien bei Weber eine Oper „im Stile des Freischütz" bestellt. Der Wunsch war leichter zu äußern,





Karl Maria von Weber.

Nach dem Gemälde von Schimon.

als zu erfüllen: denn dazu brauchte es nicht nur Webersche Musik, sondern auch einen ähnlichen Opernstoff und ein ebenso glücklich bearbeitetes Textbuch. Zudem wollte Weber zeigen, daß er auch mehr als ein bloßes Singspiel schreiben könne: denn unter dieser Bezeichnung hatte die gegnerische Kritik den „Freischütz" herabzusetzen versucht. Er wollte eine wirkliche große Oper schaffen. Die Wahl des Textes bereitete ihm Schwierigkeiten und fiel schließlich recht unglücklich aus. Der romantische Blaustrumpf Helmina von Chezy, eine Enkelin der Karschin, verfaßte den Text zur Euryanthe nach einer altfranzösischen Erzählung. Aber trotz elfmaliger Umarbeitung, an der sich auch Weber selbst beteiligte, enthält das Textbuch eine Menge Unklarheiten, Widersprüche und Unmöglichkeiten. Und gerade in dieser Oper hatte Weber das Zusammenwirken aller Schwesterkünste erproben wollen. Die Euryanthe wurde sein Schmerzenskind. Aber dennoch erreichte er in diesem Werke den eigentlichen Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Keines seiner Werke ist musikalisch so reich und so glänzend ausgestattet wie dieses. Für die ritterliche Romantik, die Wagner später im „Lohengrin" und im „Parsifal" ausbaute, fand er hier die Töne, ebenso sind in den Motiven, die die dramatisch so unglücklich verwendete Erscheinung von Emmas Geist begleiten, jene überirdischen Klänge vorgebildet, deren geheimnisvoller Glanz den Schwanenritter und die Erscheinung des heiligen Grals umzittert. Die einzelnen Nummern sind noch freier zu Szenen umgebildet als im „Freischütz", und die Rezitative, die statt des Dialogs die geschlossenen Sätze miteinander verbinden, sind nicht nur deklamatorisch, sondern auch bezüglich der Orchesterbegleitung so reich ausgeführt, daß man in ihnen die Vorläufer des neuen Stiles der Wagnerschen Musikdramen erblicken muß. Zudem erreicht die Schilderungskunst Webers in dieser Oper ihren Höhepunkt. Eine Gesangsnummer von der dramatischen Gewalt der Arie des Lysiart hat er nicht wieder geschrieben; ein ähnliches Tonstück hatte die Opernliteratur überhaupt noch nicht aufzuweisen, und erst Wagner hat in der großen Arie des Holländers ein würdiges Seitenstück dazu geschaffen. Zudem sind die beiden Paare Adolar-Euryanthe und Lysiart-Eglantine die direkten Vorbilder für Wagners Lohengrin und Elsa, Telramund und Ortrud. Mit Webers „Euryanthe" beginnt also tatsächlich die Geschichte des modernen Musikdramas. Je mehr Weber jedoch an seiner Euryanthe arbeitete und umarbeitete, um so mehr nahm das Gefühl bei ihm überhand, daß die Oper langweilig wirken müsse und nicht einschlagen werde. Sie entsprach ja auch keiner der in Wien herrschenden Parteien, weder den Verehrern der strengen klassischen Musik, noch den Rossinischwärmern, aus denen sich das große Publikum rekrutierte. Noch in der Generalprobe äußerte er: „Ich fürchte, meine Euryanthe wird eine Ennuyante!" Als aber die Oper am 25. Ok-



Friedrich Kind. (Zu S. 533.)
Nach einem gleichzeitigen Stich.

tober 1823 in Szene ging, errang sie dennoch einen außerordentlich starken Erfolg, der allerdings nicht lange anhielt. Eigentlich populär ist Webers schönstes Werk niemals geworden.

Die mannigfachen Anstrengungen und Aufregungen hatten Webers schwache Gesundheit erschüttert. Ein Lungenleiden (Tuberkulose), das den Komponisten schon seit Jahren befallen hatte, steigerte sich. Darum suchte sich Weber in Dresden so viel als möglich von der Arbeit zu entlasten. Der junge Heinrich Marschner wurde ihm damals als Gehilfe im Kapellmeisteramte beigegeben. Er selbst suchte in Marienbad Heilung, doch fruchtete die Kur wenig. Trotzdem nahm Weber den Auftrag an, für das Coventgarden-Theater in London eine Oper zu schreiben und die ersten Aufführungen persönlich zu leiten, weil er durch den ihm in Aussicht gestellten Gewinn die Zukunft seiner Familie einigermaßen zu sichern hoffte: denn noch immer war London die Stadt, wo die Musiker nicht nur Ehren, sondern auch reichen klingenden Lohn erringen konnten. Der Faust- und der Oberonstoff wurden ihm zur Komposition vorgeschlagen. Weber entschied sich für den letzteren. Der englische Librettist J. R. Planché verfaßte das Textbuch, dessen Schluß Weber im Februar 1825 erhielt. Die Arbeit an der Oper wurde durch eine Steigerung des Brustleidens und eine leider ebenfalls erfolglose Kur in Ems unterbrochen. Aber mit Aufbietung seiner letzten Kräfte arbeitete Weber an dem Werke, das den Seinen eine sorgenfreie Zukunft sichern sollte. Todkrank reiste er am 7. Februar 1826 von Dresden ab; am 5. März traf er in London ein, und am 12. April fand die erste Aufführung des Oberon statt. Der Erfolg war außerordentlich: denn Weber hatte wieder so recht aus dem Herzen des Volkes geschrieben und zugleich mit seiner bezaubernden Elfenmusik Töne angeschlagen, die nicht nur in Deutschland, sondern auch jenseit des Kanals vollen Widerhall erwecken mußten. Aber die Kraft des Meisters war gebrochen. Am Morgen des 5. Juni 1826 fanden ihn seine Freunde entseelt im Bette. Er wurde unter großen Ehren in der Marienkapelle zu Moorfeld unter den Klängen des Mozartischen Requiems beigesetzt. Dank dem energischen Vorgehen Richard Wagners, der nicht nur sein Nachfolger im Dresdener Kapellmeisteramt, sondern auch der Erbe seines Geistes und der Verwirklicher seiner Ideale ward und den Entschlafenen in tief ergreifenden Worten als den deutschesten Musiker feierte, wurden die sterblichen Überreste Webers im Jahre 1844 nach Dresden geleitet. Wie groß Webers Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger war, kann man ermessen, wenn man bedenkt, daß er die musikalische Sprache für alle Stoffgebiete geschaffen hat, die von seiner Zeit an bis auf Wagner die romantische Oper beherrschten: die Geister- und Teufelsromantik schuf er im „Freischütz", die Zigeunerromantik in der „Preciosa", die Ritterromantik in der „Euryanthe", die Elfenromantik im „Oberon", das Kolorit für die Wunder ferner märchenhafter Länder und Völker in den spanischen Melodien der Preciosa, in den orientalischen Weisen des Oberon und in der Musik zu Schillers Turandot. Und nicht nur in der Oper, sondern auch in der Instrumentalmusik, im Lied und im neueren Oratorium machte sich, wie wir bereits gesehen haben, der starke Einfluß von Webers Tonsprache geltend.
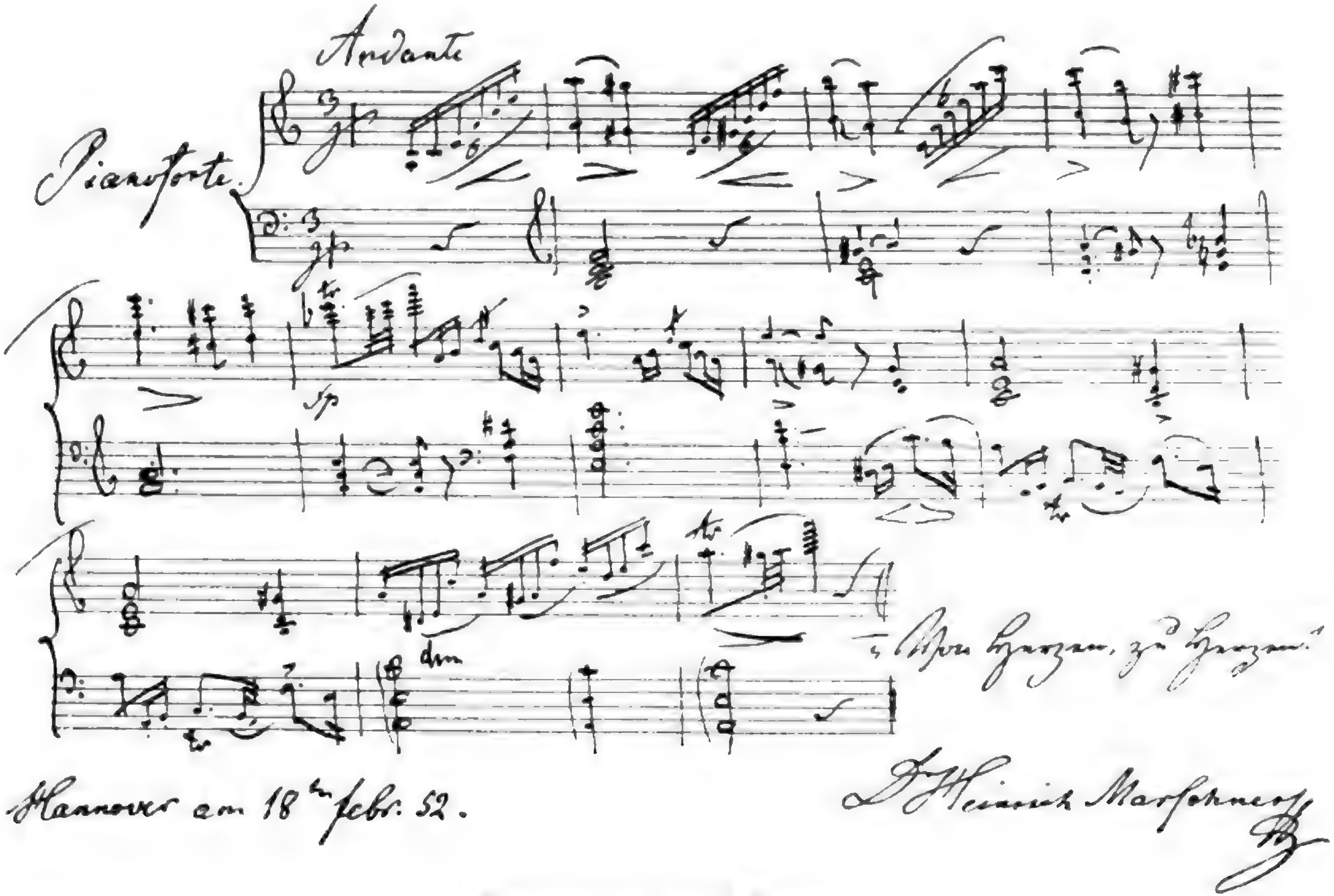


Karikatur auf Karl Maria v. Weber.
Nach einer farbigen Handzeichnung in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Von den Nachfolgern Webers auf dem Gebiete der romantischen Oper ist Heinrich Marschner der bedeutendste. Er bildet gleichsam das Zwischenglied zwischen Weber und Wagner.



Karl Maria von Weber.
Nach der Zeichnung von C. Vogel gestochen von C. A. Schwerdgeburth (1823).

Heinrich August Marschner (geb. 16. August 1795 zu Zittau: gest. 14. Dezember 1861 zu Hannover) ging von der Rechtsgelehrsamkeit, die er an der Universität Leipzig studierte, zur Musik über. Er war ein Schüler Schichts, wurde durch den Grafen Thaddäus von Amadée, den er nach Wien begleitete, in die Gesellschaft eingeführt, machte die Bekanntschaft Beethovens und erhielt eine Musiklehrerstelle in Preßburg, wo er seine ersten Opern schrieb: Der Kyffhäuserberg, Saidor und Heinrich IV. und Aubigné. Weber, der das letztgenannte Werk in Dresden (1820) zur Aufführung brachte, berief den jungen Komponisten 1824 als Musikdirektor an die Oper. Marschners Hoffnung, Webers Nachfolger im Kapellmeisteramt zu werden, verwirklichte sich nicht. Er ging daher als Theaterkapellmeister nach Leipzig, wo er die Opern Der Vampyr (1828) und Der Templer und die Jüdin (1829) schrieb, die erfolgreich über die deutschen Bühnen gingen. Im Jahre 1831 wurde er als Hofkapellmeister nach Hannover berufen. Hier entstand 1833 seine berühmteste Oper Hans Heiling. Ein Jahr später wurde er von der Universität Leipzig zum Ehrendoktor der Philosophie ernannt. Im Jahre 1859 wurde er mit dem Titel Generalmusikdirektor pensioniert. Marschner schrieb außer den genannten noch eine Reihe



Stammbuchblatt Heinrich Marschners.
Faksimile der eigenhändigen Niederschrift.



Heinrich Marschner.
Nach der Zeichnung von F. A. Jung lithographiert von M. Gauri.

von Opern: Der Holzdieb (Dresden 1825); Lucretia (Danzig 1826); Des Falkners Braut (Leipzig 1832); Der Bäbu (Hannover 1738, neuerdings bearbeitet von Georg Münzer); Das Schloß am Ätna (Berlin 1838); Adolf von Nassau (Hannover 1843); Austin (Hannover 1852) und (seine letzte Arbeit) Hjarne, die erst nach seinem Tode (Frankfurt 1863) aufgeführt wurde. Auch Musiken zu Heinrich von Kleists Prinz von Homburg, Theodor Hells Ali Baba, Kinds Schön Ella usw. komponierte er, die aber alle wieder spurlos von den Bühnen verschwunden sind.

Marschner ließ das dämonische Element in seinen Opern nicht nur als Hintergrund und Kontrast wirken, wie es Weber getan hatte, sondern rückte in der Meinung, daß in den dämonischen Elementen selber — nicht in ihrer glücklichen und harmonischen Mischung mit den menschlichen Handlungen — der Hauptreiz der Oper liege, jene in den Vordergrund, machte sie zum eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. So ver-

düsterte sich in seinem „Vampyr" die Geisterromantik Webers, die nur das wohlige Gruseln der Märchenstimmung weckt, ins Quälend-Grausige. Der Samiel und der Kaspar des „Freischütz" verschmelzen zu einer Figur im Lord Ruthwen, der als Vampyr sein Leben nur mit dem Blute seiner Opfer fristen kann. Auch im „Hans Heiling" ist die Geisterwelt stärker in den Vordergrund gerückt als im Freischütz, der dieser Oper bis in die einzelnen Tänze und Volksszenen hinein zum Vorbild diente. Doch steht uns Heiling, besonders wo wir ihn als Mensch und nicht in seiner etwas unklaren Würde als Geisterfürst der Berge handeln und leiden sehen, menschlich immer noch näher, als jener unheimlich gespenstige Lord Ruthwen, wie uns auch die Gnomen und Berggeister heimatlicher anmuten, als jener düstere, dem slawischen Sagenkreis entstammende Vampyrglaube. Ebenso ist in der nach Walter Scotts Ivanhoe bearbeiteten Oper „Der Templer und die Jüdin" die Ritterromantik der „Euryanthe" etwas ins Exaltierte gesteigert. Wie sich der Heiling als Zwischenglied zwischen den Freischütz und den Fliegenden Holländer, so schiebt sich Der Templer und die Jüdin als Zwischenglied zwischen die Euryanthe und den „Lohengrin" ein, dessen erster Akt mit dem Gottesgericht in einer ähnlichen Szene im letzten Akte des Templers vorgebildet erscheint. Die drei noch heute lebendigen Opern Marschners enthalten wahre Perlen romantischer Musik, und nicht nur der Heiling, der in Deutschland zu den populären Opern gerechnet werden kann, sondern auch der Vampyr und der Templer werden unseren Bühnen hoffentlich noch lange erhalten bleiben, wenn sie auch zwischen ihren Weberschen Vorbildern und ihren größeren Nachbildungen durch Wagner einen schweren Stand haben.

Unter den romantischen Opernkomponisten dürfen wir den liebenswürdigen Konradin Kreutzer, laut Taufschein Kreuzer (geb. 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden; gest. 14. Dezember 1849 zu Riga) nicht zu erwähnen vergessen. Er hat dreißig Opern geschrieben, darunter Konradin von Schwaben, die ihm (1812) die Hofkapellmeisterstelle in Stuttgart einbrachte, Melusine, nach einem Text von Grillparzer (1833) für das Königstädtische Theater in Berlin, Libussa (1822) und Die Höhle von Waverley (1837) für Wien, usw. Auf der Bühne haben sich nur Das Nachtlager in Granada (Wien 1834), das sich noch heute infolge seiner hübschen Melodik, seiner schönen Chöre (Preghiera im Finale des ersten Aktes) und seiner spanisch-maurischen Räuberromantik großer Beliebtheit erfreut, und seine Musik zu Raimunds Volksstück Der Verschwender (Wien 1833) zu halten vermocht.

Konradin Kreutzer, der Sohn eines Müllers, sollte eigentlich Theologe werden, bezog aber 1799 die Universität Freiburg, um die Rechte zu studieren. Erst nach dem 1801 erfolgten Tode des Vaters widmete er sich der Musik, kam 1804 nach Wien und genoß dort den Unterricht Albrechtsbergers. Es entstanden die ersten Opern, deren Aufführung aber hintertrieben wurde. 1807 ging Kreutzer nach Donaueschingen in die Dienste des Fürsten von Fürstenberg. 1822 kehrte er nach Wien zurück, wo er 1822—1827, 1829—1832 und 1837—1840 am Kärntnertortheater, 1833—1837 aber am Josephstädter Theater als Kapellmeister wirkte. 1840—1846 war er in Köln, 1846—1849 wieder in Wien und zwar als Nachfolger Otto Nicolais angestellt. Als seine Tochter Cäcilie, die er zur Opernsängerin ausgebildet hatte, nach Riga engagiert wurde, siedelte er dorthin über. Konradin Kreutzer hatte eine sehr glückliche Begabung für schöne Melodik und ein vortreffliches Gefühl für schöne Klangwirkungen, aber beides wurde ihm zum Verhängnis, insofern er darüber die große Linie vergaß. Seine Lieder und

Instrumentalkompositionen, ein Oratorium Die Sendung Mosis, sowie seine Opern außer dem „Nachtlager" sind samt und sonders vergessen.

Otto Nicolai (geb. 9. Juni 1810 in Königsberg; gest. 11. Mai 1849 in Berlin) hat nur einzige Oper geschrieben, die einen dauernden Erfolg hatte: Die lustigen Weiber von Windsor. Die lustigen Weiber sind im Stil der neueren italienischen Opera buffa gearbeitet und dementsprechend in der Primadonnenrolle der Frau Flut auch noch reichlich



Otto Nicolai.

mit Koloraturenwerk ausgestattet. Doch hat der Komponist das romantische Kolorit geschickt zu verwenden gewußt (Ouvertüre, Mondaufgang usw.). Die geistsprühende, heitere, wenn auch mitunter ans Triviale grenzende Melodik und der frische Humor werden das entzückende Werk, das zudem in der Frau Flut und im Falstaff zwei prächtige und äußerst dankbare Rollen enthält, noch lange in der Gunst des Publikums lebendig erhalten. Nicolai selbst konnte sich seines Erfolges nicht mehr lange freuen: er starb acht Wochen nach der ersten Aufführung, die am 9. März 1849 unter seiner eigenen Leitung stattgefunden hatte.

Otto Nicolai war der Sohn eines Berliner Gesanglehrers, der den Knaben in barbarischster Weise um jeden Preis zum musikalischen Wunderkinde drillen wollte. Da der junge Nicolai aber oft Tage und Nächte dem väterlichen Hause entlief, mußte dieser Plan aufgegeben werden. Der Vater hatte sich von seiner ersten Gattin scheiden lassen und 1815 zum zweiten Male geheiratet. Aber auch die neue Ehe änderte nichts an dem häßlichen Verhältnis zwischen Vater und Sohn, so daß der sechzehnjährige Nicolai wiederum dem väterlichen Hause entfloh. Halb verhungert und übermüdet brach er schließlich in einem Dorfe in der Nähe von Stargard in Pommern zusammen und fand freundliche Aufnahme bei dem Justizrat Adler, der ihn dann mit Empfehlungen nach Berlin an Zelter schickte. Unter Zelters und schließlich auch unter Kleins Leitung entwickelte sich Nicolai nun zum tüchtigen Musiker, so daß ihm bereits 1833 der preußische Gesandte in Rom die Organistenstelle an der Gesandtschaftskapelle anbieten konnte. Nicolai reiste unverzüglich ab. Hier in Rom genoß er erst den ausgezeichneten Unterricht Giuseppe Bainis (1795—1844), eines glänzenden Musikers, der nur in der Musik des sechzehnten Jahrhunderts (Palestrina) lebte und darin aufging. 1737 wurde Nicolai Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien, kehrte indes schon im folgenden Jahre wieder nach Rom zurück, diesmal aber, um sich ganz der Opernkomposition zu widmen. Der Aufenthalt wurde ihm jedoch schließlich verleidet, als seine Opern nur Mißerfolge aufzuweisen hatten. Verbittert darüber und über die Treulosigkeit einer Sängerin, die er zu heiraten gedacht hatte, kehrte er Italien den Rücken. Er wurde nach Wien (1841) als Hofkapellmeister berufen, wo er die noch heute bestehenden Philharmonischen Konzerte ins Leben rief. Gelegentlich angebahnte Beziehungen zum Berliner Hofe führten endlich seine Berufung als Kapellmeister der Kgl. Hofoper und als Dirigent des Kgl. Domchores herbei (1847). — Trotz dem häßlichen und unwahren Charakter des alten Nicolai hat der Sohn stets mit innigster Liebe an seinem Vater gehangen und ihn von seinen mitunter recht kärglichen Einnahmen auf das entgegenkommendste unterstützt. Daß Otto Nicolai, obwohl er nie den veredelnden Einfluß einer gut geregelten Erziehung genossen hat, der liebe und gute Mensch geworden ist, der er war, spricht um so mehr für seine glänzenden Anlagen.

Ein eigenartiges Talent erwuchs der deutschen Oper in Albert Lortzing, der auf dem alten deutschen Singspiel eines Hiller und Dittersdorf und den durch Mozart für die komische Oper geschaffenen Formen fußend die volkstümliche Oper schuf. Lortzing stand natürlich ebenfalls im Banne der Romantiker und bearbeitete nicht nur romantische Stoffe, sondern suchte gelegentlich auch die romantischen Ausdrucksmittel in Anwendung zu bringen. Sein Talent war beschränkt; alles Weltmännische, Heldenhafte, Ritterliche lag ihm fern. Seine eigentliche Domäne war das Kleinbürgertum mit seiner ehrlichen Arbeit und seinem gemütlichen Humor. Der Zeitrichtung gemäß umgab er das Spießbürgertum mit einem romantischen Schimmer, kleidete es in das mittelalterliche Gewand und schuf so hübsche Bilder bürgerlichen Kleinlebens, die sich mit den volkstümlichen Holzschnitten und Zeichnungen des gemütvollen Ludwig Richter vergleichen lassen. Über das Kleinbürgertum hinaus kam er nicht. Selbst ein Peter der Große wird in seinem „Zar und Zimmermann" ein wenig zum sentimentalen Philister; und in der „Undine", die doch eigentlich ein romantisches Ritterstück vorstellen soll, fehlt vielfach jeder ritterliche Zug. Aber das Kleinleben

weiß er in Text und Musik trefflich zu schildern. Das lacht und weint, kichert und schwärmt, und überall wird die Handlung durch einen etwas trockenen, aber durchaus kernigen und gesunden Humor gewürzt, dessen Träger gut erfundene Charakterchargen sind. Dazu kommt eine Fülle sangbarer Melodien. So sind einige Opern Lortzings zu Lieblingen des deutschen Volkes geworden, und als gesunde, frische Arbeiten einer durchaus ehrlichen Künstlernatur verdienen sie das auch vollkommen. Alle Opern Lortzings, auch jene, die weniger nachhaltigen Erfolg hatten, besitzen einen großen Vorzug: sie sind außerordentlich bühnenwirksam. Der Grund dafür liegt darin, daß Lortzing seine Operntexte selbst verfaßte und zudem von Jugend auf mit dem Theater vertraut und selbst Schauspieler war. Er war zwar bei den meisten seiner Operntexte mehr Bearbeiter als Dichter, indem er sie nach schon vorhandenen Bühnenstücken verfaßte: „Die beiden Schützen“ nach einem älteren französischen Lustspiel, „Zar und Zimmermann“ nach einem alten Stück Der Bürgermeister von Saardam, den „Hans Sachs“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Deinhardstein, den „Casanova“ nach einem Lustspiel von Lebrun, den „Wildschütz“ nach dem Lustspiel Der Rehbock von Kotzebue, die „Undine“ nach der gleichnamigen epischen Dichtung von Fouqué usw. Doch erwies er sich als ein überaus geschickter und formgewandter Bearbeiter. Bei der Einrichtung seiner Texte, besonders bei der Abfassung der Lieder, standen ihm seine Freunde, die Schauspieler Reger und Düringer, zur Seite. So hat z. B. Reger das bekannte Zarenlied zu dem ihm von Lortzing selbst gegebenen Refrain „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein“ gedichtet.



Albert Lortzing.
Nach dem Gemälde von W. Souchon (im Besitz der Tunnelgesellschaft in Leipzig).

Albert Lortzing war ein echtes Theaterkind. Seine Eltern hatten sich an einer Berliner Liebhaberbühne kennen gelernt, wo sie beide mitwirkten. Nachdem sie sich geheiratet, gab Johann Gottlob Lortzing sein Ledergeschäft auf und ging mit seiner jungen Frau ganz zur Bühne über. Am 23. Oktober 1801 wurde dem Paar der einzige Sohn, Gustav Albert, geboren. Die Familie lebte anfangs in Berlin. Hier erhielt der junge Albert, dessen musikalisches Talent sich früh gezeigt hatte und von den Eltern verständig gepflegt und angeregt wurde, eine tüchtige Erziehung und Schulbildung: er war sogar eine Zeitlang Schüler Rungenhagens. Aber nach einigen Jahren waren die Eltern gezwungen, das unstete Wanderleben der Schauspieler aufzunehmen und bald in dieser, bald in jener Stadt Engagement zu suchen. Dadurch wurde die Ausbildung des Sohnes unterbrochen. Die bitterste Not stellte sich ein, und oft fehlte sogar das tägliche Brot. Da mußte der Kleine frühzeitig die Einnahmen der Eltern zu vermehren suchen. Er schrieb Noten ab, trat in Kinderrollen auf und bildete sich allmählich zum Sänger und Schauspieler aus. Dabei suchte er seine musikalischen Fähigkeiten, so gut es ging, zu fördern. Das herzliche Familienleben im Elternhause und sein angeborener Frohsinn halfen ihm über Kummer und Sorgen hinweg. Bei Direktor Ringelhardt in Köln fand der Zweiundzwanzigjährige sein erstes festes Engagement. Kurz darauf verheiratete er sich mit der ebenfalls in Köln engagierten Schauspielerin Regine Ahles. Die sichere Stellung gewährte ihm wieder einige Muße, seine Studien fortzusetzen. Es entstand seine erste kleine Oper Ali Pascha von Janina, die 1824 in Köln und in Detmold mit Beifall aufgeführt wurde. Sie trug ihm und seiner Frau ein Engagement nach Detmold ein. In den nächsten Jahren folgten verschiedene kleinere Werke: Der Pole und sein Kind, Szenen aus Mozarts Leben, Der Weihnachtsabend, Andreas Hofer, ferner eine Neubearbeitung von Hillers Jagd, die sämtlich bei ihrem Erscheinen beifällig aufgenommen wurden, sich aber nicht auf dem Repertoire gehalten haben. Inzwischen hatte Direktor Ringelhardt die Leitung des Leipziger Stadttheaters übernommen. Er berief den talentvollen und vielseitigen Künstler als Schauspieler und Tenorbuffo nach Leipzig, und Lortzing siedelte im Sommer 1833 nach dieser Stadt über, wohin nun auch seine Eltern zogen. Die zwölf Leipziger Jahre waren Lortzings fruchtbare Zeit. Hier schrieb er die Werke, die zuerst seinen Ruhm verbreiteten und seinen Namen unsterblich machten: Die beiden Schützen (Leipzig 1837), Zar und Zimmermann (Leipzig 1837), Der Wildschütz (Leipzig 1842) und Undine (1845 in Magdeburg und Hamburg). Außerdem entstanden in Leipzig die Opern Die Schatzkammer des Inka (1838) nach einem Textbuch von Robert Blum, Caramo oder das Fischerstechen (1839), die an einen speziellen Leipziger Brauch anknüpfte und deshalb nur lokales Interesse hatte. Zur vierhundertjährigen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst (1840) schrieb er seinen Hans Sachs, der sich vielleicht nur darum nicht auf den Bühnen einbürgerte, weil ihm die anderen Opern des Meisters zu starke Konkurrenz machten. Heute ist die hübsche, aber anspruchslose Oper durch Wagners „Meistersinger" überholt. Der im folgenden Jahre zuerst aufgeführte Casanova ist in der Anlage verfehlt. — Lortzing hätte das praktische Theaterspielen gern an den Nagel gehängt, um sich ganz der Musik und der Komposition zu widmen, doch er konnte von seinen Opern nicht leben. Endlich im Jahre 1844 schien sein Wunsch in Erfüllung zu gehen. Direktor Schmidt, der Nachfolger Ringelhardts, stellte ihn als Kapellmeister an. Aber schon im folgenden Jahre wurde ihm aus Sparsamkeitsrücksichten gekündigt, und er geriet mit seiner Familie wieder in bittere Not. Dabei schmerzte ihn das niederdrückende Gefühl, als Kapellmeister „abgesetzt" worden zu sein. Doch entstand in dieser schweren Zeit Der Waffenschmied, der 1846 zum erstenmal in Wien am Theater an der Wien aufgeführt wurde. Das Erstaufführungsrecht der Oper war Bedingung für Lortzings Anstellung als Kapellmeister an dieser Bühne. Doch vermochte er in Wien nicht recht Fuß zu fassen und mußte deshalb seine folgende Oper Zum Großadmiral (1847) wieder in Leipzig herausbringen. Lortzing war wiederum brotlos. Er schrieb, um sich der Zeit-

richtung anzupassen, eine ernste Oper Regine, die aber nicht zur Aufführung gelangte und erst im Jahre 1899 in Berlin — ohne jeden Erfolg — ausgegraben wurde. Nun wandte sich Lortzing wieder nach Leipzig, wo er seine zweite romantische Oper Die Rolandsknappen (Leipzig 1849) mit Erfolg aufführte und wieder als Kapellmeister angestellt wurde. Aber die Musik der Rolandsknappen zeigt nicht mehr die Frische und den Farbenreichtum der Undine. Dennoch würde sich die Oper vielleicht länger gehalten haben, wenn ihr nicht von den um diese Zeit die deutschen Bühnen erobernden glänzenden Werken der französischen großen Oper (Tell, Robert der Teufel, Die Hugenotten, Der Prophet, Die Jüdin usw.) allzu starke Konkurrenz gemacht worden wäre. Der Zeitgeschmack begann sich zu wandeln: schon tauchten die ersten Werke Wagners auf (Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin). Sogar eine der erfolgreichsten komischen Opern erschien im selben Jahre: Otto Nicolais Lustige Weiber von Windsor. Lortzing war zwar



Lortzings Wohnung in der Kleinen Funkenburg zu Leipzig.

nun auf drei Jahre in Leipzig engagiert: doch gestalteten sich die Verhältnisse so unerquicklich, daß er den Kontrakt schon nach einigen Wochen wieder löste. Nun begann eine schwere Zeit. Um seiner Familie den allernötigsten Unterhalt zu schaffen, begab sich der müde Mann auf Gastspielreisen, trat an den kleinen Bühnen der Umgegend (Altenburg, Gera, Chemnitz usw.) für bescheidenes Honorar auf und untergrub dadurch seine Gesundheit. Um ihm das Leben erst recht schwer zu machen, winkten immer wieder verlockende Hoffnungen, die aber stets zu Wasser wurden. Im Jahre 1850 nahm er ein Engagement an dem damals noch sehr bescheidenen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin an. Er schrieb auch noch ein paar kleine Sachen, eine Ouvertüre zu einem Singspiel Die Zillertaler, eine Operette Die Opernprobe, die erst nach seinem Tode zur Aufführung gelangte, und die Musik zu einem Vaudeville Die Berliner Grisette; doch seine Kraft war gebrochen, und sein sonst so frohes Gemüt verbitterte sich mehr und mehr. Er mußte Possen und Zauberschwänke einstudieren: denn die kleine Bühne konnte keine Opern geben. „Meine kleine Gage" — schreibt er an seinen Freund Düringer — „beträgt 600 Taler und reicht natürlich kaum für den Magen aus: auch auf diese habe ich Vorschuß nehmen müssen, der mir wieder in Raten abgezogen wird. Ich darf Dir zuschwören, daß es mir manchmal

am Notwendigsten fehlt, und kann mich doch vor der Welt nicht bloßgeben, weil ich mich schäme — für die Welt! — ich arbeite nur für die Verleger, werde von diesen H... getreten und ... muß mich treten lassen." Als Illustration zu dieser Klage vernehmen wir aus einem anderen Briefe, daß der Verleger des „Zar" innerhalb acht Jahren acht Auflagen veranstalten konnte und dafür dem Komponisten im ganzen 40 Friedrichsdor bezahlt hat. Aber selbst die bescheidene Stellung in Berlin war ihm nicht sicher. Am 1. Mai 1851 lief sein Kontrakt ab, für den 1. Februar erwartete er sorgenvoll die Kündigung. Er sollte den gefürchteten Tag nicht mehr erleben. Am 21. Januar entschlief er im Kreise der Seinen. — Sobald der Meister die Augen geschlossen hatte, geschah, was in Deutschland in solchen Fällen meistens zu geschehen pflegt: man erkannte den großen Verlust, und — das Leichenbegängnis gestaltete sich überaus feierlich. Es wurden schöne Reden gehalten, und der Regisseur Ascher sprach die beherzigenswerten Worte: „Während seine Schöpfungen Tausende entzückten, während seine Melodien in den entferntesten Ländern erklangen, während seine Lieder im Munde des Volkes lebten, lebte er kümmerlich ein sorgenvolles Dasein, und der angestrengteste Fleiß, das redlichste Streben konnten ihn nicht davor schützen, daß nicht die Sorge um das Wohl, um die Zukunft der Seinigen seine letzten Augenblicke verbitterte."

Während in Deutschland durch die Opern der Romantiker in der Stille der Boden für das neue Musikdrama vorbereitet wurde, war Paris noch unbestritten im Besitze der Weltherrschaft auf dem Gebiete der Oper. Selbst der ungeheure Erfolg des „Freischütz" blieb im wesentlichen auf die deutschen Bühnen beschränkt. Daß London bei Weber eine Oper bestellte, war ein vereinzelter Fall. Der Weg zu wirklichen internationalen Erfolgen führte immer noch ausschließlich über Paris.

Auf die Pariser Opernverhältnisse hatte indessen die romantische Strömung ebenfalls Einfluß gewonnen; und dieser Einfluß äußerte sich in doppelter Richtung, indem sie einerseits in die französiche Opéra comique eindrang und diese zur neueren französischen Lustspieloper oder Spieloper umbildete, andrerseits aber aus der klassischen heroischen Oper die moderne historische oder große Oper schuf.

Die Spieloper. — Wie die deutschen Romantiker, so griffen die französischen Komponisten der Spieloper gleichfalls auf das nationale Singspiel zurück. Dadurch wurde auch bei ihnen die in der italienischen Buffo-Oper immer noch herrschende Arienform mehr and mehr zurückgedrängt und durch die Romanze und ähnliche liedartige Formen ersetzt. In der Stoffwahl wurde jenes Mittelgenre bevorzugt, in dem sich Ernst und Heiterkeit die Wage halten, wobei jedoch, dem französischen Nationalcharakter gemäß, die heiteren Züge meistens das Übergewicht haben. Tiefgehende Leidenschaftlichkeit, wie in manchen Opern der deutschen Romantiker, findet sich in der französischen Spieloper nirgends. An ihre Stelle tritt eine gewisse Sentimentalität, die aber niemals so stark betont wird, daß sie störend wirkt. Die heitere Laune ist stets mit Geist und Witz gewürzt, nicht nur der Text, auch die Musik ist geistreich. Die Melodien sind sangbar und leicht ins Ohr fallend. Das absolut virtuosenhafte Element tritt im Vergleich zur italienischen Oper mehr in den Hintergrund; allzu große Schwierigkeiten für Sänger



François Adrien Boieldieu.

Nach dem Gemälde von Reisler lithographiert von Balliard.

und Orchester werden soviel wie möglich vermieden. Dabei sahen aber die Komponisten stets darauf, daß wenigstens der Primadonna und dem ersten Tenor Gelegenheit geboten wurde, ihre Stimmittel glänzen zu lassen; sie schrieben dankbare Rollen, die natürlich der Verbreitung der Werke förderlich waren, da die Sänger sie gern sangen. Durch Einschiebung gesprochener Dialoge wurde ein schnellerer Verlauf der Handlung ermöglicht. So entstanden Werke, deren Erfolg bald die Grenzen Frankreichs überschritt. Die französischen Spielopern bürgerten sich auf allen Bühnen der Welt ein und trugen viel dazu bei, dem einseitigen Rossinismus ein Ende zu machen. Natürlich befanden sich unter diesen Werken, die erfolgreich über alle in- und ausländischen Bühnen gingen, viele nur für den Tag geschaffene Stücke, die rasch wieder verschwanden; eine große Anzahl dieser

liebenswürdigen Werke aber hat sich auf den Bühnen fest eingebürgert und entzückt noch heute das Publikum.

Der älteste unter den Meistern der französischen Spieloper und der Begründer der Gattung, François Adrien Boieldieu (geb. 16. Dezember 1775 in Rouen; gest. 8. Oktober 1834 in Jarcy bei Paris), errang seine ersten Erfolge in Paris durch seine Romanzen. Er hatte den Unterricht des Organisten Broche in Rouen genossen, der ihn aber so grob behandelte, daß er ihm nach Paris entlaufen war. Zwar wurde er wieder nach Rouen zurückgeholt und führte dort seine beiden kleinen Erstlingsopern La fille coupable (1793) und Rosalie et Myrza (1795) auf, eilte dann aber gleich nach dem Erfolg der letzteren wieder nach Paris, wo er im Hause des berühmten Klavierbauers Sébastien Erard sehr gut aufgenommen wurde. Er gelangte nun rasch auf die Bühne, und die Opéra comique führte schon 1796 seinen Einakter Les deux lettres auf. Nach verschiedenen mit wechselndem Glück aufgeführten Werken hatte er im Jahre 1800 mit seinem Kalif von Bagdad den ersten Erfolg, der seinen Namen auch außerhalb von Paris bekannt machte. Eine unglückliche Ehe mit der Tänzerin Clotilde Malfleuroy vertrieb ihn auf einige Jahre von Paris. Er wandte sich nach Petersburg, wo er verschiedene längst wieder verschwundene Opern schrieb und zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Nach seiner Rückkehr aus Rußland (1810) schrieb er seine Hauptwerke: Johann von Paris (1812), Rotkäppchen (1818) und Die weiße Dame (1825). Das früher viel gespielte Rotkäppchen ist heute, wenigstens in Deutschland, von den Bühnen verschwunden, während „Johann von Paris", in welchem der geistvolle Lustspielton sehr glücklich getroffen ist, und besonders „Die weiße Dame", in der sich Boieldieu der romantischen Schule am meisten nähert, noch heute zum eisernen Bestand des internationalen Opernrepertoires gehören. Boieldieu wurde 1817 als Nachfolger Méhuls Professor der Komposition am Konservatorium. Er selbst hatte seine Ausbildung mehr durch die Praxis als durch die Theorie erlangt. In seinen ersten Arbeiten war er ohne viel Bedenken seiner natürlichen Erfindungsgabe gefolgt; erst nach seiner Rückkehr aus Rußland verwandte er unter dem Einfluß Cherubinis mehr künstlerische Sorgfalt auf seinen Tonsatz, lernte mit seinen Mitteln haushalten und die Wirkung sicherer berechnen. Seine letzte Oper Les deux nuits hatte keinen Erfolg mehr. Materielle Sorgen — seine Pension war ihm infolge der politischen Ereignisse entzogen worden — und Krankheit (Kehlkopfschwindsucht) verbitterten seine letzten Jahre.

Neben Boieldieu ist als Hauptvertreter der französischen Spieloper Daniel François Esprit Auber (geb. 29. Januar 1782 zu Caen in der Normandie; gest. in der Nacht vom 12. zum 13. Mai 1871 in Paris) zu nennen. Auch er begann mit der Komposition von Romanzen, die in

den Salons des Direktoriums beliebt waren. Auber war ursprünglich für den kaufmännischen Beruf bestimmt und hat sich auch eine Zeitlang in London als Kommis betätigt, doch kehrte er 1804 wieder nach Paris zurück, um sich ganz der Musik zu widmen, mit der er sich schon von Jugend an eifrig beschäftigt hatte. Allerdings betrieb er die Kunst anfänglich etwas dilettantisch, auch ging seine Entwicklung keinen schnellen Gang. Mit dreißig Jahren führte er seine erste Oper Julie auf einer Liebhaberbühne



Daniel François Esprit Auber.
Nach der Radierung von C. Derblois (1867).

auf und ein Jahr später eine zweite: Jean de Couvin. Cherubini, der dieser Vorstellung beiwohnte, hielt mit seiner strengen Kritik nicht zurück, ließ aber andrerseits auch der in dem mangelhaften Werke hervortretenden Begabung des Komponisten Gerechtigkeit widerfahren und suchte diesen zu ernsthafteren Studien aufzumuntern. Daraufhin ließ sich der dreißigjährige Auber ins Konservatorium aufnehmen und begann seine Studien von neuem unter der Leitung Cherubinis. Im Jahre 1813 wurde zum ersten Male eine Oper von ihm öffentlich gespielt: Le séjour militaire ging im Théâtre Feydeau in Szene. Doch entsprach der Erfolg seinen Erwartungen

keineswegs. Auber sah ein, daß ein gutes Textbuch Vorbedingung jedes soliden Opernerfolges sei, und er war eifrig bemüht, ein solches zu erlangen. Unermüdlich antichambrierte er bei allen Theaterdichtern, aber vergeblich. Endlich erbarmte sich der Schriftsteller Planard, einer der Wortführer am Théâtre Feydeau, seiner und gab ihm gleich drei Operntexte. Die erste dieser Opern (Le testament ou Les billets doux) fiel durch, die zweite (La bergère chatelaine) sowie die dritte (Emma ou La promesse imprudente) hatten Erfolg. Von größter Wichtigkeit aber war es für Auber, als er Eugène Scribe*), den routiniertesten aller damaligen Pariser Bühnendichter, zum Librettisten gewann. Seine nächsten Opern Leicester (1822) und La neige (1823) zeigen deutlich den Einfluß des vergötterten italienischen Maëstro Rossini. „Der Schnee" war die erste Oper Aubers, die über die ausländischen Bühnen ging. Auber emanzipierte sich übrigens bald von der Schreibweise Rossinis; das echte französische Naturell gewann in ihm wieder die Oberhand, ja seine Opern wurden in Frankreich zur nationalen Schutzwehr gegen die Übermacht des Rossinismus. Auber ist der eigentliche französische Nationalkomponist der romantischen Periode, ähnlich wie Weber der deutsche. Er war ungemein fruchtbar und schrieb nun fortan fast jährlich eine oder mehrere Opern. Erst kurz vor seinem Tode, im Jahre 1869, legte er nach Vollendung seines letzten Werkes (Rêves d'amour) als sechsundachtzigjähriger Greis die Feder aus der Hand. Die meisten seiner Opern haben in Paris Erfolge erlebt; bleibende Bedeutung konnten natürlich nicht alle erlangen. Der erste große Schlager war 1825 sein Maurer und Schlosser (Le maçon), der noch heute zu den besten und beliebtesten komischen Opern gehört. Das berühmte Zank-

---

*) Eugène Scribe (geb. 24. Dezember 1791 zu Paris, gest. 20. Februar 1861 daselbst) war einer der fruchtbarsten französischen Theaterdichter: Seine Œuvres complètes umfassen 76 Bände. Nachdem er einige Stücke mit wechselndem Erfolg aufgeführt hatte, begann mit der Gründung des Gymnase (Théâtre de Madame, 1820) für Scribe eine arbeitsreiche Zeit; denn er hatte sich verpflichtet, für die Unternehmer 150 Stücke zu verfertigen. Zu diesem Zwecke legte er eine richtige Werkstatt an, in der eine Anzahl von Mitarbeitern derart tätig waren, daß der eine den Grundgedanken, ein anderer den Plan, ein dritter die Couplets, ein vierter den Dialog und so fort bis ins Aschgraue herstellen mußte. Scribe beschränkte sich dabei nur auf die Ausgestaltung des Entwurfes oder auf die Überarbeitung des auf diese Weise hergestellten Werkes. Als die Revolution diesem Treiben ein Ende machte, ging Scribe auf das Gebiet der politisch-satirischen Komödie über. Nun entstanden die vielen berühmten Sitten-, Intrigenstücke usw., die seinen Namen bekannt machten (darunter die beiden heute noch gern gegebenen Stücke Ein Glas Wasser und Adrienne Lecouvreur). Die größten Erfolge hatte Scribe jedoch mit seinen Operntexten: La neige (Auber), La dame blanche (Boieldieu), La Muette (Auber), Fra Diavalo (Auber), Robert le Diable (Meyerbeer), La Juive (Halévy), Les Huguenots (Meyerbeer), Le Domino noir (Auber), Le Prophète (Meyerbeer), L'étoile du nord (Meyerbeer), um nur die bedeutendsten zu nennen. — Wie es bei solcher Massenproduktion nicht anders möglich ist, sind Scribes Werke ohne jeden literarischen Wert. Das einzige Rühmenswerte an ihnen sind die nicht selten meisterhaft durchgeführten Verwicklungen mit ihren spannenden Ausgängen.

duett ist ein treffliches Beispiel der frischen, lebendigen und echt französisch-geistreichen Schreibweise des Komponisten. Der nächste große Erfolg Aubers war anderer Art. Im Jahre 1828 erschien Die Stumme von Portici, die erste jener historischen Opern, die die Umwandlung der älteren heroischen Oper in die moderne große Oper einleiteten. Das aus dem revolutionären Zeitgeiste heraus geborene Werk bezeichnet den vollständigen Sieg der französischen Oper über den Rossinismus; denn kein Geringerer als Rossini selber wurde in seinem „Tell" ihr erster Nachahmer, um nach diesem



Louis Ferdinand Hérold.
Nach einer Zeichnung von Cäcilie Brand (1831).

seinem letzten Werke ganz zu verstummen. Der Erfolg der „Stummen" war ungeheuer. Der Geist der kommenden Julirevolution lag über dem Werke, und wirklich hat die Musik zur Stummen nicht nur den Pariser Barrikadenkämpfern, sondern auch den Revolutionären in Belgien, Italien, Polen und Deutschland gleichsam als Kriegsmusik gedient. In Brüssel gab die Aufführung der „Stummen" 1830 sogar das Signal zu dem Aufstand, dessen Ende die Trennung Belgiens von Holland herbeiführte. Im Jahre 1830 erschien Aubers populärste Oper Fra Diavolo. Sie gehört wieder zum komischen Genre, ist aber auch noch mit etwas Pikanterie und Räuberromantik gewürzt. Von seinen späteren Opern haben Gustave III. (Der

Maskenball, 1833), Der schwarze Domino (1837), Des Teufels Anteil (1843) großen Erfolg gehabt und sich auf den Bühnen gehalten, wenn sie auch mehr und mehr hinter dem „Fra Diavolo" und der „Stummen" zurücktreten. — 1829 wurde Auber zum Mitglied der Akademie, 1842 zum Direktor des Konservatoriums ernannt und 1857 machte ihn Napoléon III. zum kaiserlichen Hofkapellmeister.

In die Fußstapfen Boieldieus und Aubers traten Hérold und Adam. Louis Joseph Ferdinand Hérold (geb. 28. Januar 1791 zu Paris; gest. 19. Januar 1833 daselbst) war in der Komposition Schüler Méhuls und neigte wie dieser zu einer ernsteren Schreibweise. Er war Akkompagnist und dann Chordirektor an der italienischen und Repetitor an der Großen Oper, stand also mit der Bühne in stetem Konnex; doch nahm ihn einerseits seine amtliche Tätigkeit stark in Anspruch, andrerseits hatte er Mühe, geeignete Texte aufzutreiben. So konnte er trotz vieler Bemühungen lange zu keinem rechten Erfolge gelangen. Erst seine Oper Marie (1826) schlug ein. Sein Hauptwerk „Zampa" erschien 1831. Es ist eine komische Oper von stark romantischer Färbung, die in manchen Zügen an den Don Juan erinnert. Wie in Mozarts Meisterwerk erfolgt die Bestrafung des Frevlers durch eine sich belebende Statue. Vielleicht hat sie gerade deshalb in Deutschland großen Anklang gefunden. Aber auch die leidenschaftlichen Töne, die der Komponist in der Rolle des mit dem Zauber der Seeräuberromantik umgebenen Titelhelden anzuschlagen weiß, mußten in Deutschland Eindruck machen. In Frankreich gilt noch heute das mehr im graziös-melodischen Stil geschriebene heitere Werk Le pré aux clercs (Die Schreiberwiese, 1832; in der Opéra comique, für die sie geschrieben wurde, 1871 zum tausendsten Male aufgeführt) als das eigentliche Meisterwerk des Komponisten. In Deutschland ist sie von den Bühnen verschwunden. Hérold wurde durch ein Brustleiden frühzeitig hinweggerafft.

Adolphe Charles Adam (geb. 24. Juli 1803 zu Paris; gest. 3. Mai 1856 daselbst) war wie Hérold der Sohn eines aus dem Elsaß nach Paris eingewanderten Musikers. Er war Schüler Boieldieus, der besonders sein melodisches Talent zu entwickeln suchte. Von seinen 53 Opern hat sich nur Der Postillon von Lonjumeau (1836) infolge seiner graziösen Melodik und wegen der bei gastierenden Rittern vom hohen C sehr beliebten Titelrolle auf dem Repertoire erhalten. Erfolg hatten ferner die Opern Le roi d'Yvetot, Giralda und die kleine einaktige Nürnberger Puppe, die in den letzten Jahren auch hie und da auf deutschen Bühnen wieder auftauchte.

Neben diesen französischen Meistern muß als deutscher Friedrich Freiherr von Flotow (geb. 27. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf in Mecklenburg; gest. 24. Januar 1883 in Darmstadt) genannt werden. Flotow ist eines der letzten Beispiele eines deutschen Komponisten, der

sich in seinem künstlerischen Schaffen der eigenen Nationalität vollständig entledigte. Er studierte (1827—1830) in Paris unter Reicha und verbrachte den größeren Teil seines Lebens in der französischen Hauptstadt; wenn er auch zeitweilig in verschiedenen Städten Deutschlands wohnte, so kehrte er doch immer wieder an den Seinestrand zurück. Er hatte sich völlig in den Stil der französischen Spieloper eingelebt. Seine meisten Werke sind für Paris geschrieben und ziemlich rasch wieder vergessen



Adolphe Charles Adam.
Nach der Zeichnung von Cäcilie Brand.

worden. Gehalten haben sich nur Alessandro Stradella (Hamburg 1844) und Martha (Wien 1847). Besonders letztere ist sehr populär geworden, was sie allerdings neben einer gewissen pikanten, den Franzosen abgelauschten Rhythmik mehr der Banalität als der Schönheit und Tiefe ihrer Melodien verdankt. Sie genießt in hohem Grade die Volkstümlichkeit des Leierkastens. Flotow erhielt den Titel eines großherzoglich mecklenburgischen Hofmusikintendanten, ohne jedoch amtliche Funktionen auszuüben.

Die große Oper. — Den Ausgangspunkt der neueren großen Oper bildete, wie schon gesagt, Aubers „Stumme von Portici".

Das Werk war für die Große Oper, für die Académie Royale de Musique, geschrieben und mußte sich im Aufbau den Traditionen des Hauses fügen, wie sie sich im Laufe der Zeit herausgebildet hatten; d. h. sie mußte aus einer Anzahl durch Rezitative verbundener Arien, Ensembleszenen und Chöre bestehen und an geeigneter Stelle — in einem der Mittelakte — das Ballett in Aktion treten lassen. Sie bildete also äußerlich die Fortsetzung der von Gluck eingeschlagenen und von Spontini weitergeführten Richtung. Und doch war diese Oper etwas ganz Neues. Schon der die allgemeine Zeitstimmung widerspiegelnde Stoff erregte das Publikum in ganz anderer und viel tieferer Weise, als es die bisherigen Götter- oder Heldenopern vermocht hatten. Zudem war in der Handlung eine Einheitlichkeit und Geschlossenheit, wie man sie bisher in der Oper nicht gewöhnt war. Wie stark das alles wirkte, geht aus dem ungewöhnlichen Eindruck hervor, den dieses Werk auf Richard Wagner machte. Er schreibt darüber in seinen Erinnerungen an Auber: „Ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war noch nicht dagewesen: das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspiels und namentlich eben auch dem tragischen Ausgang versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisiert, daß es immer gut ausgehen mußte: kein Komponist hätte es gewagt, die Leute schließlich mit einem traurigen Eindruck nach Hause zu schicken ... In gleicher Weise wirkte die Stumme, aber von jeder Seite überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein dramatisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duette in dem gewohnten Opernsinne kaum mehr vorhanden waren und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch ein ganzer Akt, mit all seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß ... Hier war eine große Oper, eine vollständige, fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik .... heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen." — Daß die Titelrolle der Oper, die Fenella, stumm ist, war ursprünglich weder vom Librettisten noch vom Komponisten geplant. Der Mangel an einer geeigneten Sängerin veranlaßte beide, die Rolle der Fenella einer außerordentlich talentierten Tänzerin (Demoiselle Noblet) anzuvertrauen und statt singen, nur mimen zu lassen. Aber auch diese Not ward zur Tugend, indem Auber dadurch gezwungen wurde, gerade an den Stellen des stummen Spiels die Ausdrucksfähigkeit seiner Musik aufs höchste anzuspannen: und das gelang ihm auch so gut, daß gerade diese Stücke zu den besten der Partitur gehören. Dadurch aber wurde die musikalische Charakteristik durch das Orchester im allgemeinen gefördert und das Publikum daran gewöhnt, schärfer auf diese Charakteristik zu achten.

Die „Stumme" erhielt schon ein Jahr nach ihrem Erscheinen (1829) einen Nachfolger in Rossinis Tell. Er brachte der großen Oper zur französischen Charakteristik und Rhythmik die italienische Kantilene. Zwei Jahre später (1831) erschien Meyerbeers „Robert der Teufel", der die große Oper mit den starken Ausdrucksmitteln der deutschen Romantik beschenkte. Mit Meyerbeer trat derjenige Komponist auf, der den internationalen Charakter der Pariser großen Oper vollends ausbaute und mit seinen vier großen Opern: Robert der Teufel, Die Hugenotten, Der Prophet und Die Afrikanerin nicht nur die größten Erfolge erntete, sondern tatsächlich alle Bühnen der Welt auf Jahrzehnte hinaus beherrschte.
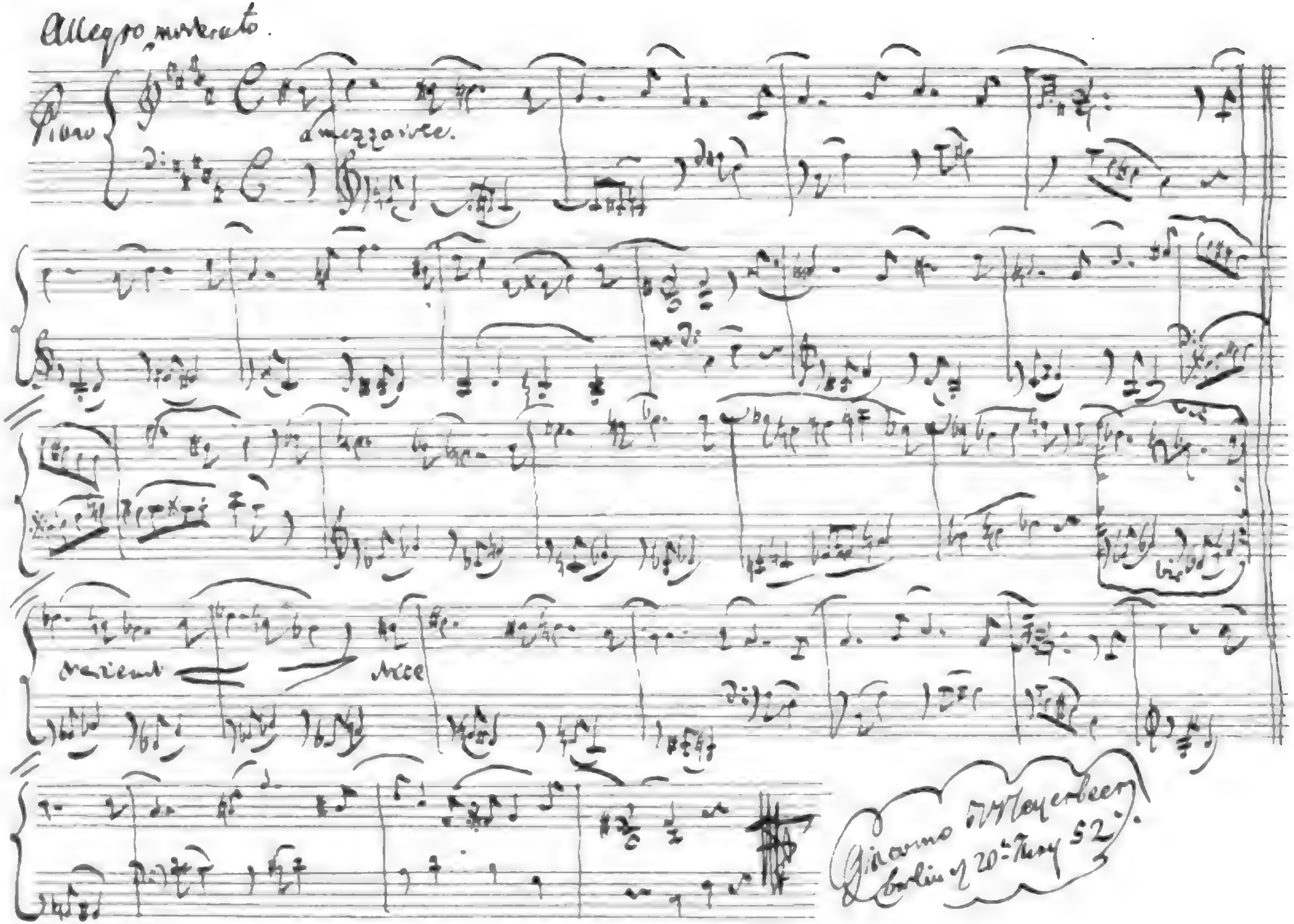
Giacomo Meyerbeer (eigentlich: Jakob Meyer Beer; er trug neben diesem Namen noch den seines Großvaters mütterlicherseits: Meyer) wurde am 5. September 1791 in Berlin als Sohn des reichen jüdischen Bankiers Jakob Herz Beer geboren. Er wuchs im Reichtum auf, und als sich seine außergewöhnliche Be-



G. Meyerbeer.
Nach einer Lithographie von Kriehuber.

gabung zeigte, taten die Eltern alles, was in ihren Kräften stand, um sein Talent zu fördern. Er erhielt die besten Lehrer. Franz Lauska, ein Schüler Clementis, und später Clementi selbst unterrichteten ihn im Klavierspiel, der alte Zelter, der Abt Vogler und dessen Schüler Bernhard Anselm Weber in der Komposition. Bei Vogler war er eine Zeitlang, wie bereits berichtet, Karl Maria von Webers Mitschüler. Meyerbeer war eine mehr rezeptive als eigenständige und selbstschöpferische Natur. Er fand sich mit einer gewissen Leichtigkeit in alle Stilarten. So schrieb er — obgleich er selbst nicht zum Christentum übertrat und bis an sein Lebensende der jüdischen Religion treu blieb — unter dem Einfluß Zelters und seiner Berliner Lehrer strenge Kirchensachen: Kantaten, Psalmen usw.; unter dem Einflusse Voglers schrieb er Fugen und betrieb kontrapunktische Studien. Daneben aber versuchte er sich schon frühzeitig in der Opernkomposition, freilich ziemlich erfolglos, da sich seine einseitig theoretische Schulung gerade für die Oper einst-

weilen noch als zu schwerfällig erwies. Dagegen trat er schon als Knabe unter großem Beifall als Klavierspieler und Improvisator auf. Als er Hummel in Wien hörte, wollte er sich gänzlich dem Klavierspiel widmen. Auch mit Beethoven wurde er in Wien bekannt und wirkte 1814 in der denkwürdigen Aufführung der Schlacht bei Vittoria mit, indem er die große Trommel schlug. „Hahaha! ich war gar nicht mit ihm zufrieden" — meinte Beethoven damals — „er kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Es ist nichts mit ihm: er hatte keinen Mut, zur rechten Zeit dreinzuschlagen." Mut besaß Meyerbeer allerdings wenig, dafür aber viel Geduld und Klugheit. Salieri gab ihm den Rat, nach Italien zu gehen, um dort den Bel canto zu studieren. Nur wenn er sangbar zu schreiben wisse, könne er es in der Oper zu Erfolgen bringen. Meyerbeer befolgte den Rat, und der Schüler Zelters und des strengen Abtes Vogler ward in Italien unter dem Einfluß seiner neuen Umgebung sofort zum italienischen Opernkomponisten. Er hatte kein künstlerisches Eigengut zu verteidigen, darum konnte er sich sofort in jede Lage und in jeden Stil hineinfinden. In den Jahren 1818—1824 schrieb er nun eine Anzahl italienischer Opern, die in Italien Anklang fanden und ihm allerhand Orden und Auszeichnungen eintrugen. Die letzte dieser Opern Il crociato in Egitto (1824) wurde auch auf deutschen Bühnen (unter dem Titel Die Kreuzritter in Ägypten), in Paris und sogar in Brasilien aufgeführt. Als er 1825 nach Berlin zurückkehrte, komponierte er wieder religiöse Musik. Im Jahre 1826 siedelte Meyerbeer nach Paris über und suchte sich nun mit dem Stil der französischen großen Oper vertraut zu machen. „Die Proteusnatur Meyerbeers, sein außerordentliches Assimilationsvermögen betätigte sich während der Pause 1824—1830 aufs neue — nun zum letzten Male; wie er in Italien ein italienischer Komponist geworden war, so wurde er jetzt zu Paris ein französischer: deutsch in der Harmonik, italienisch in der Melodik, französisch in der Rhythmik — das ist der Meyerbeer, wie er sich nach dieser zweiten Wandlung gibt" (Riemann). Er verband sich mit Eugène Scribe, und dieser lieferte ihm den Text zu Robert der Teufel. Das war ein Opernbuch, wie er es brauchte. Die deutsche Geister- und Teufelsromantik, die in Webers „Freischütz" so große Triumphe gefeiert hatte, verband sich hier mit dem französischen Pathos. Auf diese Art konnte man den Franzosen und den übrigen Völkern, die von der eigentlichen Waldpoesie des Freischütz keinen Begriff hatten, die wirkungsvollen Schauer der romantischen Geisterwelt ebenfalls mitteilen. Wenn die Poesie dabei auch zur Fratze wurde, was tat es? Die Wirkung konnte nicht ausbleiben. Nun darf man aber doch nicht annehmen, daß Meyerbeer mit so kühler Berechnung an die Komposition dieses Stoffes herangegangen wäre. Nein, es fehlte ihm vielmehr das innere Gefühl für den Unterschied zwischen der aus dem ureigensten Empfinden des deutschen Volkes herausgeborenen Geisterwelt des „Freischütz" und dem Theaterspuk des Robert. Ihm waren beide gleichwertig, und er ging mit Ernst und Begeisterung an die Komposition, gerade so wie er später mit vollem Ernst und in der Meinung, nicht nur einen Theatereffekt, sondern etwas wirklich Schönes und Poetisches zu gestalten, den Hugenotten den Lutherchoral einfügte, der durch die Art, wie diese Einfügung bewerkstelligt und der Choral musikalisch behandelt ist, jedes feinere Gefühl beleidigen muß. Dem Robert folgten im Jahre 1836 Die Hugenotten, die noch größeres Aufsehen erregten. Meyerbeer hatte die Aufführung des Werkes geflissentlich verzögert, ja er hatte sogar die auf Versäumnis des Termins gesetzte Konventionalstrafe von 30 000 Franken bezahlt. Er vermehrte dadurch die Spannung des Publikums, und die Leitung der großen Oper zahlte schließlich die 30 000 Franken gern wieder zurück, um nur endlich das so sehnsüchtig erwartete Werk zu erhalten. Mit den Hugenotten tritt die sogenannte historische Oper auf den Plan: d. h. eine Oper, in welcher der sagenhafte oder mythologische Hintergrund durch einen geschichtlichen (in diesem Falle die Bartholomäusnacht) ersetzt ist. Die handelnden Personen sind natürlich ganz willkürlich und opernhaft erfunden, doch verleiht ihnen der historische Boden, auf dem sie stehen, einen Schein von Realität. Man wollte die Oper aus dem Reiche des



Stammbuchblatt Giacomo Meyerbeers.
Faksimile der eigenhändigen Niederschrift.

Märchens mehr und mehr in das Gebiet der Wirklichkeit hinüberrücken und dadurch das Interesse am musikalischen Drama steigern. Es lag ganz im Charakter der Zeit, daß man hauptsächlich durch Entfaltung großer Massen, durch Volkschöre und dergleichen zu wirken suchte. Die Chöre und Massenwirkungen spielen denn auch in den Hugenotten, wie in Meyerbeers nächster großer Oper, dem „Propheten" eine große Rolle. Der ungeheure Erfolg der Hugenotten trug dem Komponisten die Ernennung zum Generalmusikdirektor in seiner Vaterstadt ein. Meyerbeer siedelte deshalb für einige Zeit wieder nach Berlin über. Hier schrieb er 1844 zur Einweihung des neuen Opernhauses die Festoper Ein Feldlager in Schlesien, eine komische Oper mit speziell preußisch-patriotischem Texte. Später verlieh Meyerbeer dem allzu lokal gehaltenen Werke ein internationaleres Gewand, indem er es (1854) umarbeitete, die Preußen in Russen verwandelte, statt Friedrich dem Großen den Zaren die Flöte blasen ließ(!) und es so unter dem Titel L'étoile du Nord auf die Pariser komische Oper brachte. Als „Nordstern" ist es dann auch auf deutschen Bühnen gespielt worden. Im Jahre 1846 schrieb Meyerbeer eine Ouvertüre und die Bühnenmusik zu dem Schauspiel Struensee seines Bruders Michael Beer (1800—1833; nicht unbedeutender Trauerspieldichter, dessen Hauptwerk „Der Paria" selbst von seiten Goethes günstig aufgenommen wurde), die einheitlichste und künstlerischste Schöpfung Meyerbeers. Im Frühjahr 1849 erschien Der Prophet an der Pariser Großen Oper, der hauptsächlich durch die Massenszenen wirkte, denen aber stark mit äußeren szenischen Mitteln nachgeholfen wurde. Das Ballett der Schlittschuhläufer — die Rollschlittschuhe wurden eigens dazu erfunden — der Sonnenaufgang und die Explosion am Schluß zogen das große Publikum mehr an als die Musik und die schwülstige Handlung. Auf den Propheten folgte wieder eine komische Oper Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel, in welcher die Ziege bühnenfähig wurde. Sie ist, wie der Nordstern, heute vergessen. Außerdem schrieb Meyerbeer verschiedene Gelegenheitskompositionen, unter denen die für Hochzeitsfeierlichkeiten am preußischen Hofe komponierten Fackeltänze am bekanntesten geworden sind. Die Aufführung seiner letzten Oper, der Afrikanerin, sollte er nicht mehr erleben. Er hatte das Werk bereits 1838 begonnen, dann wegen Umstellungen am Texte liegen gelassen, endlich wieder aufgenommen, jahrelang daran gearbeitet und herumgefeilt. Alles Bisherige sollte damit überboten werden, und gerade deshalb hielt er nach seiner Gewohnheit mit der Oper zurück: er fürchtete, daß die Afrikanerin seinen eigenen früheren Werken, die noch so viel Zugkraft ausübten, allzu schädliche Konkurrenz machen könnte. Dazu kam andrerseits die Angst vor einem Mißerfolg, die ihn vor jeder Aufführung in hohem Grade quälte, so daß er bei den Proben den Souffleur oder jeden gerade Anwesenden bis zum Lampenputzer oder Feuerwehrmann um seine Meinung und seinen Rat fragte. Er hatte eben — wie Beethoven sagte — keinen Mut. Endlich aber reiste er doch nach Paris, um die Vorbereitungen zu der Aufführung zu treffen. Er war schon längere Zeit leidend. Während der Proben überfiel ihn eine große Schwäche. Am 2. Mai 1864 verschied er. Sein Leichnam wurde unter zahllosen Ehrenbezeugungen und mit fürstlichem Pomp nach Berlin gebracht und dort auf dem jüdischen Friedhof im Erbbegräbnis seiner Familie bestattet. Der Tod des Komponisten verzögerte die Aufführung der „Afrikanerin" abermals: sie fand erst im April 1865 in der Großen Oper in Paris statt und dauerte sechs Stunden! Aber das Publikum hielt aus, und der Erfolg steigerte sich von Akt zu Akt. Indes zeigte die Musik nicht mehr die frische Erfindungsgabe des „Robert" oder der „Hugenotten", dagegen war die Pracht der Ausstattung auf die Spitze getrieben. Noch heute sind es hauptsächlich die Dekorationen und Maschinen, das mit Mann und Maus versinkende Schiff, die tropische Pracht von Selicas Königreich mit dem glänzenden Ballett, und der Manzanillobaum, die das Publikum fesseln. —

Meyerbeer hat den italienischen, französischen und deutschen Stil vermengt, nicht verschmolzen, wie es Mozart seinerzeit tat. Er nahm aus allen

Stilarten nur die äußerlichen Effekte und stellte sie unvermittelt nebeneinander. Da er so vielerlei brachte, bot er jedem etwas; er gab in seinen Opern zu schauen und zu hören, und alle Nationen fühlten sich in irgendeinem Punkte heimisch berührt oder besser: irgendwo in ihrer Schwäche gepackt. Es ist daher kein Wunder, daß Meyerbeers vier große Opern die Welt beherrschten und überall einheimisch wurden. Wie er das fertig brachte, schildert Heinrich Laube anschaulich in folgenden Worten:



Eugène Scribe. (Zu S. 550.)
Nach einer Lithographie aus dem Jahre 1841.

„Meyerbeer hatte geradezu eine Kanzlei zur regelmäßigen Besorgung der öffentlichen Stimmen. Leise wurde in Paris, in London, in Berlin, in Leipzig präludiert, wenn etwas von ihm kommen sollte, auch wenn es nur eine Wiedergabe seiner Oper war, und von Woche zu Woche wuchs das Präludium zu stärkerem Tone, die Zahl der Städte und ihrer Zeitungen wurde immer größer, die Fragen und die Notizen erhoben sich zum Forte, ja zum Fortissimo, bis der Paukenschlag eintrat mit der wirklichen Aufführung. Er war ein musikalisches Talent höherer Gattung, der mit vollendetster Systematik des industriellen Geschäftes in der Literatur seine Werke einzuführen und aufrecht zu erhalten verstand."

Alle Freunde einer ernsthaften und reinen Kunst sind von jeher Meyerbeers Gegner gewesen und mußten es sein. Ein Beispiel für viele: Robert Schumann setzte nach der Leipziger Aufführung des „Propheten" am 2. Fe-

bruar 1850 in sein Theaterbüchlein unter den Namen des Komponisten und des Werkes nichts weiter als ein — Totenkreuz (!). Deshalb aber dürfen wir Meyerbeers Bedeutung doch nicht unterschätzen, am allerwenigsten aber ihm das Können und die Gestaltungskraft absprechen. Erfolge, wie er sie errang, können nicht mit bloßer Mache bewerkstelligt werden. Er war keine selbstschöpferische Kraft, aber ein außerordentlich gewandter und vielseitiger Nachahmer, und in der überraschenden Kombination verschiedenartiger Elemente erschien er oft neu und originell. Heute beginnt die Zugkraft seiner berühmten Opern nachzulassen; sein Pathos wird mehr und mehr als hohl und unecht erkannt, in technischer Beziehung sind seine früher so erstaunlichen Bühnenwunder überboten, und mit dem Verblassen der Ausstattung nimmt auch der Glanz der Werke ab, deren Wert zu sehr und zu einseitig auf diese Ausstattung gegründet war. In nicht zu langer Frist wird Meyerbeer kein Streitobjekt der Parteien mehr, sondern ein überwundener Standpunkt sein. Er wird dann völlig der Geschichte angehören und unparteiisch beurteilt werden. Selbst seine Gegner werden dann einsehen, daß er es auf seine Art ernst mit seiner Kunst nahm, sie werden ihn verstehen und werden ihm seine künstlerischen Fehler verzeihen. Auch er suchte das Schöne und Erhabene, es fehlte ihm zum wahren Künstler nur eines, was ein Mozart, ein Beethoven, ein Weber, ein Wagner in so hohem Maße besaßen: die Treue.

Meyerbeer hatte die große Oper auf ihren Gipfelpunkt geführt, und seine Werke beherrschten die Bühnen in dem Maße, daß auf diesem Gebiete andere Komponisten kaum noch neben ihm aufkommen konnten. Einen dauernden Erfolg errang denn neben ihm auch nur Jacques Fromental Elie Halévy (geb. 27. Mai 1799 in Paris; gest. 17. März 1862 in Nizza) mit der großen Oper Die Jüdin (1835), die sich durch leidenschaftliche Akzente und hochdramatische Kontraste auszeichnet und in der Figur des Eleazar eine wirkungsvolle Rolle besitzt. Sie hat sich auf dem Repertoire erhalten, während die im gleichen Jahre geschriebene geistreiche komische Oper des Komponisten, Der Blitz, die zusammen mit der Jüdin den Weltruhm ihres Schöpfers begründet hatte und seinerzeit viel gegeben wurde, mehr und mehr von der Bühne verschwindet. Halévy war ein Schüler Cherubinis und neigte, wie sein Meister, zur ernsthaften Musik. Von seinen zahlreichen übrigen Opern haben manche gefallen, ohne jedoch dauernde Erfolge erringen zu können.

Fast nur auf Frankreich beschränken sich die Erfolge des fruchtbaren und ganz und gar in Meyerbeers Fußstapfen wandelnden Jules Massenet (geb. 1842, gest. 1912), dessen Opern ganz und gar im alten Stil und meistens nur auf den äußeren Effekt hin gearbeitet sind. Während sich aber Meyerbeer häufig in Brutalitäten ergeht, bleibt Massenet immer zart und lyrisch. Die besten Einfälle hat er, wenn er graziös sein darf; am

schwächsten ist er, wenn er Seele und Leidenschaft geben soll: dann wird er zuckersüß, banal und trivial.

Zu den Werken, die auch in Deutschland Eingang fanden, gehören Le Cid, Manon, Werther, La Navarraise, Le jongleur de Notre Dame. Als die letztgenannte Oper in Wien 1911 aufgeführt ward, schrieb ein Kritiker: „Wien ist die Hauptstadt des richtigen Massenet der ‚Manon'



Jacques Fromental Elie Halévy.
Nach einer Photographie gestochen von Weger.

und des ‚Werther', und man wußte nicht recht, wie man diesem fremden Massenet begegnen soll, der auf einmal nichts mehr von Liebe und süßen Frauen wissen will, der aus Klostermauern mit mittelalterlichen Floskeln zu seinem Publikum spricht". In seinen letzten Opern „Don Quixote" (1910) und „Roma" (1912) zeigte sich Massenet als ein noch immer wandlungsfähiger, inspirationsreicher Musiker. In Paris war er als der Pariserischste Komponist aller Zeiten geschätzt, wie kaum ein anderer zeitgenössischer Musiker. Der schaffensfreudige Meister erlag 1912 unerwartet einem Krebsleiden.

Trotz ihrer vielfachen Mängel hat die große Oper dennoch einen bedeutenden Einfluß auf die Fortentwicklung des musikalischen Dramas ausgeübt. Sie hat durch ausgiebigere Heranziehung der orchestralen, mimischen und dekorativen Darstellungsmittel eine, wenn auch unvollkommene und noch ziemlich rohe, so doch offenbare Vereinigung der verschiedenen Künste zu einem Gesamtkunstwerk angebahnt; sie hat die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters gegenüber der klassizistischen heroischen Oper bedeutend gesteigert und hat die Verschmelzung der einzelnen Nummern zu geschlossenen Szenen und Akten angebahnt. Vielleicht ihr Hauptverdienst war aber dies, daß sie den Opernsängern vielfach wirklich dramatische Aufgaben gestellt hat und wenigstens den Anfang damit machte, die Sänger zu Darstellern zu erziehen. So hat auch die große Oper in ihrer Weise das neue Musikdrama vorbereiten helfen. Denn zu den Meistern der großen Oper gehört auch Richard Wagner mit seinem „Rienzi" (1842), dessen Entstehungszeit zwischen die „Hugenotten" und den „Propheten" fällt, ja dessen Einfluß sogar schon in der zuletzt genannten Oper Meyerbeers deutlich zu spüren ist.

Fünfter Teil

Richard Wagner

Der alte Traum der Meister der Renaissance von einem Gesamtkunstwerk, das alle Einzelkünste in sich vereinigen und das Idealbild der antiken Tragödie in der modernen Zeit wieder aufleben lassen würde, sollte erst nach mehr als zweihundertjährigem Ringen und Streben, im neunzehnten Jahrhundert in Erfüllung gehen. Denn erst jetzt waren die Bedingungen zur Entstehung eines solchen Kunstwerkes erfüllt, erst jetzt waren die Einzelkünste auf dem Höhepunkt angelangt, wo sie eine fruchtbare Verbindung eingehen konnten. Die Dichtkunst mußte bei den verschiedenen Kulturnationen ihre sogenannte klassische Periode erlebt haben, Shakespeare und Goethe mußten Gemeingut der Völker geworden sein. Die Musik aber mußte ihre volle und freieste Ausdrucksfähigkeit erlangt haben; vor allem mußte das großartige Instrument, das den in der modernen Zeit nicht mehr verwendbaren Chor der griechischen Tragödie ersetzen sollte: das Orchester, geschaffen und bis aufs höchste ausgebildet sein. Erst dann konnte einem genial beanlagten Meister das große Werk gelingen. Wir haben die gewaltigen und unermüdlichen Vorarbeiten verfolgt, die schließlich zu diesem Ziele führen mußten; wir haben gesehen, wie die Meister, die an der Verwirklichung dieses Ideals arbeiteten, von den alten Florentinern bis auf Gluck, Mozart und Weber, der Welt immer schönere und reichere Werke schenkten, wir haben aber auch erkennen müssen, daß selbst in ihren besten dramatischen Schöpfungen immer der eine oder der andere Faktor ungenügend war, daß die eine oder andere Seite aus irgendeinem technischen Grunde nur unvollkommen ausgestaltet werden konnte und so die Harmonie des Ganzen gestört wurde. Nun endlich lagen alle Hilfsmittel bereit. Sinn und Verständnis für die Dichtkunst und für gehaltreiche tragische Stoffe waren wieder erwacht; die Melodie war aus den Banden alter steifer Formen befreit, so daß sie dem Dichterworte frei folgen konnte, und das Orchester war zu einem Instrument der Seelenschilderung herangereift, wie es die Welt vordem noch nicht besessen hatte. Auch die äußerliche Bühnentechnik war — durch die Bemühungen der großen Oper — aufs äußerste gesteigert worden. So galt es denn nun, alle diese Elemente zusammenzufassen und — was vielleicht noch schwerer war — mit dem jahrhundertealten Schutt, der sich als Bühnentradition angesammelt hatte, gründlich aufzuräumen. Ein solches Werk konnte aber kein spezifischer Musiker vollbringen, der ausschließlich in seiner Kunst lebte und aufging; dazu bedurfte es eines universellen Geistes, der alle Künste, soweit sie für seine Zwecke in Betracht kamen, mit gleicher Begeisterung und mit gleicher Be-

fähigung umfaßte. Dieser außergewöhnliche Künstler erstand der Welt in Richard Wagner.

In Beethoven rang der Dichter beständig mit dem Musiker, aber es fehlte dem größten Meister am sprachlichen Ausdruck, die Sprache der Klassiker war zu seiner Zeit noch nicht Gemeingut der Nation wie heute, sie „dachte und dichtete" noch nicht für sie. Bei den Romantikern sahen wir die literarischen Fähigkeiten erstarken; gerade die Bedeutenderen unter diesen Meistern haben vielfach auch durch ihre Schriften gewirkt. In Schumann vereinigte sich die Natur des Dichters — wenn auch nicht des Dramatikers — eng mit der des Musikers. Der am universellsten Beanlagte unter den Romantikern, Karl Maria von Weber, war nicht nur ein gewandter Literat, sondern auch ein außerordentlich begabter Regisseur und Bühnentechniker, sowie ein genialer Dirigent. Er war in dieser Vielseitigkeit der eigentliche Vorgänger Richard Wagners. Bei diesem aber zeigen sich all diese Fähigkeiten in gesteigertem Maße: Wagner ist das eigentliche Bühnenuniversalgenie. Alle Kunstgattungen, alle Gebiete des Wissens und der Technik beherrschte er, soweit sie zur Bühne in Beziehung standen und der Bühne dienten. Sobald es sich um die Bühne handelte, leistete er in jeder Kunstgattung das Höchste und übertraf alle Mitstrebenden. Er konnte sich nicht nur als Komponist und als Dichter für die Bühne neben die allergrößten Meister aller Zeiten stellen, er war auch der größte Regisseur, und alle, die ihn auf den Proben einzelne Rollen den Darstellern vorspielen sahen, können sein außerordentliches schauspielerisches Talent nicht genug rühmen. Außerhalb der Bühne war sein Reich beschränkt. Nur gelegentlich hat er sich als selbstschöpferischer Künstler betätigt, und seine zahlreichen theoretischen und ästhetischen Schriften stehen mit der Bühnenkunst, die für Wagner schlechtweg die Kunst war, stets irgendwie in engerem oder loserem Zusammenhang. Eine Künstlererscheinung wie die Richard Wagners gehört daher nicht allein der Musikgeschichte an und kann auch nicht ausschließlich vom Standpunkt der Musikgeschichte aus beurteilt und gewürdigt werden; sie spielt eine ebenso bedeutsame Rolle in der Literaturgeschichte und die allervornehmste in der Geschichte des Theaters. Ja auch auf die bildende Kunst, auf die politische, religiöse, ästhetische Denkweise, auf das gesamte Kulturleben der eigenen Nation und über diese hinaus hat Wagner mächtig eingewirkt. Es ist daher eine ziemlich müßige Frage, ob Wagner der größte Musiker des neunzehnten Jahrhunderts sei, oder gar, wie seine eifrigsten Anhänger ab und zu behauptet haben, den absoluten Gipfelpunkt der Musik bezeichne, über den nicht hinausgegangen werden könne. So viel steht fest, daß er als Musiker alle seine Zeitgenossen weit überragte. Auf jeden Fall aber ist Wagner der größte Theatraliker, das größte Bühnengenie, das die Welt bisher gesehen hat, der größte Bühnenkünstler in des Wortes höchster Bedeutung.

Erstes Kapitel

Richard Wagners Leben

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig im Brühl als neuntes Kind des Polizeiaktuarius Karl Friedrich Wilhelm Wagner (geb. 1770 zu Leipzig) und dessen Ehefrau Johanna Rosina geborene Beetz (nach anderen Peetz, geb. 19. September 1774 zu Weißenfels) geboren. Der Vater, ein großer Theaterfreund, starb schon am 22. November desselben Jahres an einer durch die fremden Truppen eingeschleppten Epidemie. Kurz vor Ablauf des Trauerjahres (28. August 1814) heiratete die Mutter zum zweiten Male, und zwar den begabten Schauspieler Ludwig Geyer (geb. 1780 zu Eisleben), einen Mann von edelsten und vornehmsten Charaktereigenschaften, von dessen „zartem, feinsinnigem und hochgebildetem Ton, namentlich in den Briefen an unsere Mutter" Richard Wagner später „nicht nur gerührt, sondern wahrhaft erschüttert" wurde. Ludwig Geyer, ursprünglich für das Studium der Rechte bestimmt, mußte dieser Laufbahn entsagen, als er durch den plötzlichen Tod seines Vaters in eine mißliche Notlage geriet. Die bis dahin nur als Liebhaberei betriebene Porträtierkunst mußte jetzt dazu dienen, den Lebensunterhalt zu bestreiten. Erst später warf er sich auf Anraten seines Freundes Friedrich Wagner auf die Schauspielkunst, der er bis an sein Lebensende treu blieb. Auch dichterisch betätigte sich Ludwig Geyer; von seinem dramatischen Können legt besonders eine seiner letzten Dichtungen, das in Alexandrinern geschriebene Lustspiel Der bethlehemitische Kindermord (komische Szenen aus dem Künstlerleben) Zeugnis ab.

Im Herbst 1817 bot sich Ludwig Geyer ein festes Engagement als Mitglied des Kgl. Theaters in Dresden. Da er vordem schon mehrere Male als Mitglied der Secondaschen Schauspiel- und Operngesellschaft mit bestem Erfolge in Dresden aufgetreten war, nahm er an und siedelte einige Tage nach der Hochzeit mit der Familie nach Dresden über. Die glückliche Ehe war nur von kurzer Dauer; bereits am 30. September 1821 starb Ludwig Geyer.

Mehrere Geschwister des kleinen Richard, unter ihnen der um 14 Jahre ältere erstgeborene Bruder Albert, die beiden um 10 und 8 Jahre älteren Schwestern Rosalie und Luise, waren zur Bühne gegangen, so daß auch nach dem Tode des Stiefvaters die Verbindung mit dem Theater, in die

Richard durch Vermittlung Ludwig Geyers getreten war, nicht aufhörte. Einen Monat nach der Beerdigung seines Stiefvaters war der kleine Richard zu einem von dessen jüngeren Brüdern nach Eisleben gebracht worden. Der im Frühjahr 1820 begonnene regelmäßige Schulunterricht wurde hier fortgesetzt. Aber schon nach einem Jahre hieß Albert, der den Aufenthalt in Eisleben nur als vorübergehenden angesehen hatte und dessen Wunsch, Richard nach Leipzig zu schicken, sich nicht verwirklichen ließ, den Knaben wieder nach Dresden zu seiner Mutter und seiner um zwei Jahre jüngeren Stiefschwester Cäcilie, Richards treuesten Spielkameraden in seiner Jugend, zurückkehren. Noch im selben Jahre wurde er unter dem Namen Wilhelm Richard Geyer in die fünfte Klasse der Kreuzschule aufgenommen. Ein besonders fleißiger Schüler scheint er nicht gewesen zu sein; denn er folgte dem Lehrplan nur unregelmäßig und hatte stets allerhand Allotria im Kopfe. Wenn ihn jedoch ein Fach interessierte, so konnte er sich mit wahrem Feuereifer darauf werfen. Sein ungewöhnliches Interesse an den alten Sprachen (Latein und Griechisch) steht fest, und ebenso lebhaft beschäftigte er sich mit Mythologie und alter Geschichte, so daß ihm seine Lehrer rieten, Philolog zu werden. „Schon in der Tertia hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt“; drei von ihnen sind als Extraarbeiten in der Privatarbeitentabelle der Schule vermerkt. „Einmal starb einer unserer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte.“ Im Jahre 1826 begann er Englisch zu lernen, „um Shakespeare genau



Richard Wagners Geburtshaus.
(Der ehemalige weiße und rote Löwe am Leipziger Brühl.)

lesen" zu können, versuchte ein Trauerspiel im Geiste der Griechen zu schreiben und arbeitete schließlich zwei Jahre lang an einer ungeheuerlichen Tragödie Leubald, die „ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig: zweiundvierzig Menschen starben im Verlauf des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären". Das ist nun eine ironische Übertreibung des sein Jugendwerk verspottenden Wagner; denn das Originalmanuskript, das sich erhalten hat, weist nur einundzwanzig Personen auf, und an Geistern erscheinen außer Leubalds ermordetem Vater nur einige Hexen.



Ludwig Geyer.

1827 verließ Richard die Kreuzschule, da die Familie Geyer wieder nach Leipzig übersiedelte. Hier besuchte er zunächst das Nikolaigymnasium, in dessen dritte Klasse er gesteckt wurde, obgleich er in die zweite gehört hätte. „Dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu dem philologischen Studium fallen ließ. Ich ward faul und liederlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen." Ostern 1830 trat Richard in die Prima der Thomasschule über, die er aber ohne das Reifezeugnis mitten im Schuljahr wieder verließ. — Wenn Wagner selbst von sich schreibt, er sei faul und liederlich gewesen, so dürfen wir das nicht im landläufigen Sinne auffassen. Er mag wohl in seinen Pflichten der Schule gegenüber nachlässig gewesen sein, an seiner inneren Weiterentwicklung aber arbeitete er mit zähem Fleiß. Es scheint, daß sein reger Geist schon damals gleichsam instinktiv die Waffen zu schmieden begann, die ihm in seinen großen Lebenskämpfen zur Wehr dienen sollten, daß er sich aus dem ihn umgebenden und ihm zugänglichen Wissensstoff jeweils das aussuchte und assimilierte, was er zu seiner speziellen geistigen Entwicklung

gerade am nötigsten brauchte. Das war nun natürlich nicht immer das, was ihm die Lehrer in ihren durch heilige Tradition geregelten Kursen beibringen wollten. Darum erschien er ihnen träge und nachlässig. Betrachten wir aber diese scheinbare Trägheit des Knaben und des Jünglings im Lichte ihrer späteren Resultate, so verwandelt sie sich in einen Riesenfleiß, der geräuschlos, aber emsig alles für seine Zwecke Geeignete aus den entlegensten Gebieten zusammentrug und nur den Gesetzen und Regeln der eigenen Natur und der inneren Stimme des Genius gehorchend einen so gewaltigen Schatz an positiver Bildung sammelte, wie ihn nur wenige Menschen ihr eigen nennen konnten.

Auf Wunsch seines Stiefvaters sollte Richard schon frühzeitig anfangen zu zeichnen, erwies sich in dieser Kunst aber dermaßen ungeschickt, daß er in allerkürzester Zeit jede Lust dazu verlor. Um so mehr aber zog ihn die Musik an; ohne jede Anleitung begann er gehörte Melodien auf dem Klavier nachzuspielen und konnte schließlich das Lied „Üb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen Jungfernkranz aus Webers Freischütz recht hübsch vortragen. Einen Tag vor seinem Tode forderte ihn Ludwig Geyer auf, ihm die beiden Musikstücke im Nebenzimmer vorzuspielen: „... ich hörte ihn da [schreibt Richard Wagner] mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben? Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und mir sagte sie: Aus dir hat er etwas machen wollen!" Zu einem geregelten Unterricht sollte es indessen erst nach zwei Jahren kommen, ohne besonderen Erfolg freilich; denn Richard konnte oder wollte sich durchaus nicht zum regelmäßigen Üben bequemen: er spielte lieber Opernmusik nachlässig nach Klavierauszügen oder auch nach dem Gehör. Erst in Leipzig fing er an, sich ernstlicher und eifriger mit Musik zu beschäftigen. Schon in Dresden hatten Weber und sein „Freischütz" den größten Eindruck auf den Knaben gemacht; nun hörte er im Gewandhause Beethovensche Symphonien und wurde durch sie in die höchste Begeisterung versetzt. Auch Beethovens Egmontmusik erregte seine Bewunderung, und er beschloß, zu seinem Trauerspiel gleichfalls eine solche Musik zu schreiben. Um sich die nötigsten theoretischen Kenntnisse anzueignen, verschaffte er sich eine populäre Harmonielehre. Doch geriet er durch die nur halb verstandene Theorie und die auf ihn eindringenden vielfachen Eindrücke der lebendigen Kunst in eine seltsame Verwirrung und Beunruhigung, aus denen der Entschluß, Musiker zu werden, emporreifte. Aber er fand in seiner Familie hartnäckigen Widerstand, als er mit seinem Entschluß hervortrat, und mußte schwere Kämpfe bestehen, bis er es durchsetzte, daß ihm geregelter Unterricht erteilt wurde. Sein erster Lehrer war der Musikdirektor und Violinist Christian Gottlieb Müller. Aber auch diesmal vermochte sich Wagner nicht mit den trockenen theoretischen Studien

zu befreunden und zog es vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. „Diese Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten", schreibt er; „ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständnis desjenigen, der die Partitur studieren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete



Cäcilie und Richard Wagner.
Nach einer Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1844.

mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck." Doch nötigte sie seinem Freunde Dorn, der damals in Leipzig Theaterkapellmeister war, Achtung ab.

Der inzwischen siebzehn Jahre alt gewordene Richard Wagner verließ die Thomasschule und ließ sich am 23. Februar 1831 an der Leipziger Universität immatrikulieren, „zwar nicht, um mich einem Fakultätsstudium

zu widmen, denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt, sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Von dieser Gelegenheit, mich zu bilden, profitierte ich so gut als gar nichts; wohl aber überließ ich mich allen Studentenausschweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um diese Zeit große Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen." Wagner trat als Fuchs in das feudale Korps Saxonia ein, dessen Kneipabende er schon während seiner letzten Schulzeit heimlicherweise besucht hatte. Die Herrlichkeit aber dauerte nicht lange; die bessere Erkenntnis kam über ihn und ließ ihn einsehen, daß er das nutzlose Leben aufgeben und sich ernstlich seinen musikalischen Studien widmen müsse. Es war ein großes Glück für ihn, daß er in dem Thomaskantor Theodor Weinlig (geb. 1780 zu Dresden, gest. 1842 zu Leipzig) den Mann fand, dem es gelang, die Aufmerksamkeit des eigen gearteten Schülers wirklich zu fesseln. Wagner fand Interesse an den Lehren des Kontrapunktes und machte unter der Leitung des ausgezeichneten Lehrers rasche und sichere Fortschritte. Nach ungefähr dreivierteljährigem Studium war Wagner so weit, daß er eine Fuge schreiben und die schwierigeren Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit und Sicherheit lösen konnte. Nach dem Unterricht bei Weinlig kam mehr Ordnung in seine Kompositionen. Eine Sonate (B dur) und eine Polonaise (D dur; zu vier Händen), die 1832 bei Breitkopf & Härtel erschienen (die ersten gedruckten Kompositionen Wagners), machen einen soliden, wenn auch noch recht zahmen Eindruck. Weitere Kompositionen aus dieser Zeit sind eine genial angelegte und inspirierte, freilich mehr Wollen als Können verratende Fantasia in Fis moll für Klavier (erstmalig veröffentlicht 1905 bei C. F. Kahnt Nachf.); eine wenig bedeutende, im Schlußsatz direkt abfallende Sonate in A dur (bisher unveröffentlicht); Sieben Kompositionen zu Goethes Faust (niemals aufgeführt und bisher unveröffentlicht); eine Konzertouvertüre in D moll (damals im Gewandhaus aufgeführt, bisher unveröffentlicht); eine Ouvertüre und Schlußmusik zu König Enzio (damals im Theater zum Drama Raupachs aufgeführt; die erstere 1907 von Breitkopf & Härtel veröffentlicht) und eine große Symphonie in C dur (1913 bei Breitkopf & Härtel erschienen). Mit dem größten Eifer aber vertiefte sich Wagner in das Studium Beethovens. „Ich zweifle, daß es zu irgendwelcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben hat, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals achtzehnjährige Wagner", erzählt Dorn. Er schrieb die Partituren des Meisters ab und versuchte eine zweihändige Klavierbearbeitung der neunten Symphonie herzustellen, die er schon damals als die höchste Offenbarung des musikalischen Genius verehrte. Er reichte sie am 6. Oktober 1830 dem Verlage Schott in Mainz behufs Drucklegung ein und erbat sich als

Honorar acht Louisdor. Aus dem dem Klavierauszug beigefügten Schreiben seien folgende charakteristische Stellen angeführt: „Schon lange habe ich mir Beethovens letzte herrliche Symphonie zum Gegenstand meines tiefsten Studiums gemacht, und je mehr ich mit dem hohen Werte des Werkes bekannt wurde, desto mehr betrübte es mich, daß dies noch vom größten Teile des musikalischen Publikums so sehr verkannt, so sehr unbeachtet sei. Der Weg nun, dieses Meisterwerk eingängiger zu machen, schien mir eine zweckmäßige Einrichtung für den Flügel, die ich zu meinem größten Bedauern noch nie antraf (denn jenes Czernysche vierhändige Arrangement kann doch füglich nimmer genügen). In großer Begeisterung wagte ich mich daher selbst an einen Versuch, diese Symphonie für zwei Hände einzurichten, und so ist es mir bis jetzt gelungen den ersten und fast schwierigsten Satz mit möglichster Klarheit und Fülle zu arrangieren." Diesem ersten Schreiben ließ Wagner am 6. August des nächsten Jahres ein zweites folgen, nachdem er inzwischen mit Schott persönlich in Leipzig verhandelt und dann nichts mehr von ihm gehört hatte. Das zweite Schreiben ist interessant durch des jugendlichen Verfassers ausgeprägtes Selbstbewußtsein, das sich besonders in diesem Passus kundgibt: „ ... Ew. Wohlg. wird es unmöglich für unbillig halten, wenn ich für diese langwierige, mühsame und wichtige Arbeit, an die sich bis jetzt noch niemand wegen der ungemeinen Schwierigkeit gewagt hat, für den Bogen 1 Louisdor, also 8 Louisdor fordere, die sicher der Abgang dieses wichtigen Werkes zehnfach einbringen wird. Um Antwort und womöglich baldige Übersendung des Honorars muß ich Ew. Wohlg. um so dringender ersuchen, je näher die Zeit meiner Abreise [nach Wien] von hier herankommt, wozu ich dieser unbedeutenden Zahlung äußerst nötig bedarf." Die Zahlung erfolgte aber nicht; denn der Verlag Schott verweigerte die Drucklegung wegen „Überfüllung an Manuskripten". Erst im Jahre 1832, als Wagner seine Forderung von 8 Louisdor fallen ließ und sich



Theodor Weinlig.

statt dessen ein „Gegengeschenk an Musikalien", bestehend in „Beethovens

1. Missa solemnis (D dur), Partitur und Klavierauszug,
2. Beethovens Symphonie Nr. 9, Partitur,
3. idem, 2 Quartetten, Partitur, und
4. die von Hummel arrangierten Symphonien Beethovens",

erbat, wurde die Verlagsübernahme perfekt. Das Werk ist trotzdem nicht gedruckt worden, lag vielmehr jahrzehntelang im Archiv des Schottschen Verlags, bis es auf eine Anregung von Frau Cosima Wagner hin wieder hervorgesucht wurde. Von einer nachträglichen Drucklegung bat aber Richard Wagner später Abstand zu nehmen. Geheimrat Dr. Strecker, der damalige Chef der Firma Schott, pflichtet Wagner darin bei, „da die Arbeit nur noch historisches Interesse hätte in Anspruch nehmen können". Breithaupt, der Gelegenheit hatte, in die Kopie der Firma Schott Einsicht zu nehmen, schließt sich dieser Ansicht an und begründet sie folgendermaßen: „Das Arrangement ist trotz Wagners Versicherung seiner Spielbarkeit nichts weniger als klaviergemäß, sondern vielmehr eine getreue Nachbildung des Orchesters. Man kann die Arbeit daher nur als eine gute photographische Aufnahme für das Klavier gelten lassen." Es „lassen sich viele unklaviermäßige Züge nachweisen — wenigstens ist dem Wesen des Klaviers ... nur zu einem geringen Teile Rechnung getragen. Es ist vieles schwerflüssig und unbeholfen und sehr wenig spielbar ... Aber man bedenke: Wagner war achtzehn Jahre alt und die Symphonie den breiten Massen vollständig unbekannt, das soll nicht vergessen werden. Als ein kultureller Pionierversuch darf sie daher die Achtung für sich in Anspruch nehmen, die jede Bemühung um das Erfassen und Durchdringen des Beethovenschen Genius, besonders aber um die Verbreitung gerade dieses Menschheitshymnus an sich verdient."

1832 unternahm Wagner eine Reise nach Wien, die ihn aber wenig befriedigte; denn „wohin er kam, hörte er Zampa und Straußische Potpourris über Zampa! Beides, und besonders damals, für ihn ein Greuel." In Prag, das er auf der Rückreise berührte, fand er eine sehr gute Aufnahme, die sich unter anderem darin dokumentierte, daß einige seiner Orchesterwerke, darunter die C-dur-Symphonie auf Veranlassung des Direktors Friedrich Dionys Weber (1766—1842) durch das Orchester des Konservatoriums aufgeführt wurden. Hier in Prag war es auch, wo der junge Wagner seinen ersten, uns nach Namen und Inhalt bekannten Operntext dichtete: Die Hochzeit. Nach Leipzig zurückgekehrt, komponierte er die erste Nummer des Textes (Introduktion, Chor und Septett), sah aber von einer weiteren Komposition ab, als sich seine Schwester Rosalie, der er als Schauspielerin in dramatischen Dingen ein unbedingt überlegenes Urteil zuerkannte, sich abfällig über das Textbuch äußerte. Als Wagner später in Würzburg

zu dem dortigen Musikverein in nähere Beziehungen trat, die sich namentlich in verschiedenen Aufführungen Wagnerscher Werke durch ihn dokumentieren, schenkte er diesem aus Dankbarkeit das Opernfragment: „Dem Würzburger Musikverein zum Andenken verehrt." Unter den Jugendwerken Richard Wagners ist dies Fragment die weitaus bedeutendste Arbeit. In solider Technik (formell sowohl als auch bezüglich des Satzes) und Instrumentation sind die rein äußerlichen Vorzüge zu finden; ihnen stehen an inneren die bei dem jugendlichen Komponisten schon ganz auffallend ausgezeichnete Charakterisierungskunst, die namentlich im Septett zu schönster Entfaltung kommt, und die große Wärme des Ausdrucks gegenüber.



Richard Wagners erstes Klavier.
Aufgestellt im Richard Wagner-Museum zu Eisenach.

Den nächsten längeren Aufenthalt nahm Wagner in Würzburg, wo sein Bruder Albert seit 1830 am Kgl. Bayerischen Theater engagiert war. Albert Wagner, ein sehr begabter und vielseitig brauchbarer Schauspieler, hatte es verstanden, sich die Gunst des Publikums zu erwerben. Er war sehr rasch in eine bevorzugte Stellung aufgerückt, seine Stimme galt etwas, sowohl bei den Kollegen am Theater als auch in der Stadt. Durch ihn hoffte Richard Wagner in die Praxis eingeführt zu werden, und wirklich gelang es seinem Bruder, ihm die Stellung als Solo- und Korrepetitor für die Spielzeit 1833 zu verschaffen. Nun begann für Wagner ein arbeitsreiches Jahr; neben seiner Bühnentätigkeit dichtete er die bereits in Leipzig begonnene romantische Oper Die Feen zu Ende und schrieb „nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners" die Musik dazu. Ein Anerbieten, Musikdirektor des Züricher Stadttheaters zu werden, das ihm im September 1833 gemacht

wurde, schlug er aus, weil er die Oper in seiner Heimatstadt aufgeführt zu sehen wünschte. So reiste er denn im Januar des folgenden Jahres mit dem fertigen Werke nach Leipzig. Wagners Hoffnungen sollten schmerzlich getäuscht werden: der mit Mendelssohn und Moritz Hauptmann engbefreundete Regisseur und Bassist Franz Hauser, dem die ganze Richtung der Wagnerschen Musik schon an sich zuwider war, meinte, daß bei Wagner „nichts aus dem Herzen Gedrungenes zu finden sei". Hauser war somit der erste, der Richard Wagners Musik durchaus verwarf, und „erwarb sich damit den nicht beneidenswerten Vorzug, den langen Reigen jener musikalischen Autoritäten eröffnet zu haben, die alle Wagners ganze Richtung für verdammenswert erklärten" (Koch).

Als Wagner die Hoffnung, seine Oper in Leipzig aufgeführt zu sehen, endgültig aufgeben mußte, kehrte er seiner Vaterstadt den Rücken und machte in Begleitung eines Freundes eine Erholungsreise nach Teplitz und Prag. Kaum nach Leipzig zurückgekehrt, wurde ihm das Amt eines Musikdirektors am Stadttheater zu Magdeburg angetragen; Wagner nahm an und wirkte auf diesem Posten von Ende Juli 1834 bis Ende März 1836. Hier in Magdeburg kreuzte zum erstenmal in Richard Wagners Leben das Weib seinen Weg, das Weib in seiner verführerischsten Gestalt. Die Schönheit des Weibes entfachte Wagners Liebe, die zunächst unerwidert blieb, um die er stürmisch und mit all der Leidenschaft seines feurigen Temperamentes werben mußte, ehe sie sich ihm zu eigen gab. Der Gegenstand von Wagners Neigung war Christiane Wilhelmine Planer (geb. laut Grabsteininschrift 5. September 1809 zu Oderan im Erzgebirge; ob dies das richtige Jahr ist, bleibt zweifelhaft, da Dorn 1804, Ellis 1814 und Oppenheim 1815 angeben), die erste Liebhaberin am Stadttheater zu Magdeburg.

In Magdeburg schrieb Richard Wagner nun seine zweite Oper: Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo. Sie wurde in einer überhasteten Aufführung, als sich das Opernensemble bereits in der Auflösung befand, unter Wagners eigener Leitung einmal gegeben, konnte aber unter diesen Umständen natürlich keinen Eindruck machen. Die Musik dieser beiden Erstlingsopern erscheint vielfach noch unselbständig, doch trifft man bei näherem Studium schon auf manche Wagner ganz eigentümliche Züge. Hierher gehört beispielsweise das im Liebesverbot auffallende Charakterisierungsvermögen und das schon ziemlich konsequent ausgenützte und charakteristisch verwertete Leitmotiv. Namentlich aber tritt der Dichter Wagner schon in seiner Eigenart hervor. So spielt z. B. das Motiv der Erlösung durch die Liebe in beiden Werken eine bedeutsame Rolle.

Wagner mochte nicht länger in der Stadt bleiben, in der ihn das Mißgeschick einer verunglückten Aufführung seiner ersten vor das Forum eines

kritischen Publikums gestellten Opernschöpfung getroffen hatte; und so wandte er sich denn nach Berlin in der Hoffnung, dort eine Aufführung erlangen zu können. Als es ihm aber mißglückte und die Barmittel anfingen knapp zu werden, reiste er im Juli nach Königsberg in der naiven Annahme, die dortige Musikdirektorstelle am Theater könne für ihn frei werden. Er geriet in die mißlichste Lage, als er die Realisierung dieses optimistischen Planes in weite Ferne gerückt sah. Das ausschlaggebende Moment, das Wagner nach Königsberg zu reisen veranlaßt hatte, war die Hoffnung dauernder Wiedervereinigung mit seiner bereits seit längerer Zeit am dortigen Schauspiel beschäftigten Braut. Dieser Umstand war es, der Wagner mutig ausharren ließ. Endlich sah er denn auch seine Geduld belohnt: Anfang des Jahres 1837 erhielt er die langersehnte Stelle — für kurze Zeit; denn bald darauf machte das Theater bankrott, und wieder stand Wagner vor dem Nichts. Trotz der unsicheren Verhältnisse legte er hier „in erregter Sinnlichkeit voreilig und allzufrüh den Grund zu einer Ehe, deren Schließung er sofort bereute, die ihm auf Jahrzehnte hinaus Ärgernisse und Sorgen verursachte und ihn in ein Elend geraten ließ, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zugrunde zu richten" (Koch). Minna Planer wurde ihm eine in ihrer Art treue und aufopfernde Gattin, die in seiner schwersten Zeit Not und Sorgen mit ihm teilte, für seine künstlerischen Bestrebungen aber leider so wenig Verständnis hatte, daß ihm die Ehe schließlich zur Qual werden mußte. Nach längerem Hin- und



Minna Wagner, geb. Planer.
Nach einer Photographie (aus späterer Zeit).

Herreisen, das ihn von Königsberg nach Berlin, Leipzig, Dresden und wieder nach Berlin führte, begab er sich mit verschiedenen anderen Mitgliedern, der größeren Billigkeit halber auf dem Seewege, nach Riga, wohin er als erster Kapellmeister eines neuen, am 13. September 1837 eröffneten Opernunternehmens engagiert worden war.

In die Königsberger Zeit fällt eine Operntextskizze Die Hohe Braut nach dem gleichnamigen, dichterisch nicht unbedeutenden, wenn auch stellenweise etwas trockenen historischen Tendenzroman von Heinrich König (1790—1869), dem zweifellos bedeutendsten Vertreter dieser Gattung. Wagner schickte die Skizze an Eugène Scribe (vgl. S. 550) und bat ihn, ein Textbuch danach herzustellen: vergebens. So blieb der Entwurf zunächst liegen. Im Jahre 1842, versifizierte Wagner die Skizze für seinen Kollegen K. G. Reissiger; diesem erschien es jedoch bedenklich, seines gefährlichsten Konkurrenten Textbuch zu vertonen, und so verzichtete er auf die Komposition. Erst 1847 fand Wagner einen Abnehmer, und zwar in seinem Jugendfreunde Johann Friedrich Kittl (1809—1868), einem begabten, wenn auch nicht übermäßig originalen Komponisten. Unter dem Titel Die Franzosen vor Nizza wurde es 1848 unter großem Beifall aufgeführt. Das Textbuch ist außerordentlich geschickt und wirkungsvoll und verrät Wagners genialen Bühneninstinkt auf das schlagendste; denn eine Kleinigkeit war es gewiß nicht, aus dem dramatischen Prinzipien vollkommen zuwiderlaufenden Roman treffsicher das Bühnenmögliche herauszuholen. Der dramatisch unwirksame Schluß stammt übrigens nicht von Wagner selbst, sondern ist nachträglich von Kittl hinzugefügt worden, um Gelegenheit zu einem abschließenden Ensemble zu finden. — Ebenfalls noch in die Königsberger Zeit gehört das erst in Riga beendete Textbuch Die glückliche Bärenfamilie nach einer Erzählung aus Tausend und einer Nacht. Die bereits angefangene Musik ließ Wagner liegen, als er „mit Ekel inne ward,“ daß er „sicher auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen“.

Zwei Jahre lang blieb Wagner in Riga und dirigierte in frohem Eifer nicht nur die Oper, sondern auch die großen Orchesterkonzerte, deren alljährlich sechs im Winter stattfanden. Während er ganz in seiner Arbeit aufging, wurden hinter seinem Rücken die niedrigsten Ränke gegen ihn gesponnen, deren Resultat seine vollkommen unerwartete Entlassung war (Frühjahr 1839).

Was blieb Wagner anderes übrig, als abzureisen? Nun gab es aber in Rußland eine Verfügung, nach der jeder Ausländer in den Zeitungen des Ortes, in dem er sich aufhielt, seine Abreise einige Zeit zuvor anzeigen mußte, damit etwaige Gläubiger Gelegenheit hätten, ihr Geld einzufordern. Und Wagner hatte eine ganz erkleckliche Reihe von Verpflichtungen, die einmal sogar zu einer Pfändung führten („die wider ihn verhängte Abpfändung seiner unter Siegel gesetzten Möbel noch auf kurze

Zeit zu sistieren ...“ heißt es in einer Eingabe Wagners an das Rigaer Gericht), deshalb entschloß er sich zu dem Wagnis einer Flucht, die dank der Hilfe eines hochherzigen Königsberger Freundes auch glücklich vonstatten ging. Am 26. Mai 1839 verließ er Riga in Begleitung seiner Frau und seines großen Neufundländer Hundes; „drei Tage später blickten die Geretteten aus dem oberen Fenster des Gasthofs von Arnau auf das eine Meile



Richard Wagner im Alter von 29 Jahren.
Nach der Zeichnung von Ernst Benedikt Kietz lithographiert von C. Scheuchzer.

davon entfernte Königsberg“, das aber Wagner wegen seiner dortigen Gläubiger nicht zu betreten wagte. Die Reise ging weiter nach Pillau, wo sich die von Barmitteln fast gänzlich entblößte Familie Wagner auf einem Segelschiffe einschiffte. Die Seefahrt war lang und beschwerlich, sie dauerte drei und eine halbe Woche. In den norwegischen Schären hatte das Schiff schwere Stürme zu bestehen, und hier trat dem Flüchtling nun die Gestalt des Fliegenden Holländers nahe, die seinen Geist schon seit einiger Zeit beschäftigte; kennen gelernt hatte er die Holländersage in Heines Fassung,

die 1834 im Salon erschienen war und schon jene ihm besonders sympathische Wendung der Erlösung des Holländers durch die Liebe eines Weibes enthielt. „Dreimal litten wir von heftigstem Sturm", sagt Wagner selbst und nennt die ganze Reise gräßlich. Endlich, Anfang August, landeten die Flüchtlinge in London, reisten aber nach kurzem Aufenthalte weiter, der Hauptstadt Frankreichs zu, auf die Wagner alle seine Hoffnungen setzte. Am 20. August kamen sie in Boulogne sur Mer an und mieteten sich da einstweilen ein, nicht in dem teuern Seebade selbst, sondern „eine kleine halbe Stunde von der Stadt, so wohlfeil wie möglich".

Wagner trug sich schon seit längerer Zeit mit dem Plane zu einer neuen Oper; die Anregung dazu hatte er in Dresden kurz vor der Abreise nach Riga aus der Lektüre des Romanes Rienzi, der letzte der Tribunen von Edward Bulwer empfangen. Er formte daraus ein Textbuch im Stile der großen Oper, die damals emporzublühen begann. Da er aber aus eigener Erfahrung wußte, wie sehr die großen Opern der Pariser an den kleinen Provinzbühnen, die sie mit unzureichenden Mitteln aufführten, verdorben wurden, so beschloß er, seine historische Oper mit solchem Pomp auszustatten und so schwer zu gestalten, daß die Provinzbühnen die Hände davon lassen sollten. Er hoffte sein Werk dadurch vor dem Schicksal zu bewahren, schlecht aufgeführt oder zerstückelt wiedergegeben zu werden. Alle szenischen Mittel sollten bei seinem Rienzi in Anwendung kommen, der ganze Glanz des modernen Orchesters, alle Künste der Darstellung, des Balletts, der Dekoration sollten entfaltet werden. Aber alles sollte sich, statt zu einer bunten Bilderreihe, zu einem einheitlichen Drama, zu einer ergreifenden Tragödie gestalten. Seine Blicke waren hierbei nach Paris gerichtet; denn die Große Oper schien ihm die einzige Bühne, die ein solches Werk in seinem Sinne bewältigen konnte.

In Boulogne sur Mer vollendete er in fieberhafter Eile die Instrumentierung des zweiten Aktes und suchte unverweilt Meyerbeer auf, der sich gerade in diesem Bade aufhielt, um ihn um Empfehlungen zu bitten und vor allem für seine Pläne zu gewinnen. Meyerbeer kam ihm freundlich entgegen, lobte den Rienzitext, den er für das beste ihm bis dahin zu Gesicht gekommene Libretto erklärte — sein Vorbild hat später ziemlich stark auf den Propheten abgefärbt — und stattete ihn mit Empfehlungsschreiben an Duponchel, den Direktor der Großen Oper, an Habeneck, den Leiter des Konservatoriums, und an den Musikalienverleger Schlesinger aus, machte ihm aber sonst wenig Hoffnung.

Schon drei Tage nach seiner Ankunft in Boulogne sur Mer (23. August 1839) hatte Wagner seinen in Paris als Vertreter des Leipziger Hauses Brockhaus lebenden Schwager Eduard Avenarius, den Bräutigam seiner Stiefschwester Cäcilie, gebeten, ihm eine Wohnung zu besorgen. Am 17. September in der Frühe zog Wagner in seine erste Pariser Wohnung

in der Rue de la tonnellerie Nr. 33 (Molières Geburtshaus) ein; es war ein altes, düsteres Haus in einer sehr unruhigen Straße.

Wagner hatte in den Jahren seines ersten Pariser Aufenthaltes (1839 bis 1842) die bitterste Not zu erleiden. Das „Liebesverbot", auf das er einige Hoffnungen gesetzt hatte, war vorerst nicht anzubringen, ebensowenig der „Rienzi". Durch Meyerbeers Hilfe glückte es ihm endlich, wenigstens den Direktor des Renaissancetheaters für das Liebesverbot zu interessieren, so daß das Werk angenommen wurde. Die Aufführung kam aber nicht zustande, denn kurze Zeit darauf machte das Theater bankrott. Daß nun Meyerbeer dem deutschen Kunstgenossen beim Musikverleger Schlesinger „Arbeit verschaffte", so daß Wagner beliebte Opern für Cornet à piston arrangieren und ähnliche musikalische Handlangerdienste leisten mußte, um nur den allernotdürftigsten Lebensunterhalt zu erwerben und an seinen unsterblichen Werken, dem „Rienzi" und dem „Fliegenden Holländer", die beide während dieser Leidenszeit vollendet wurden, arbeiten zu können — wird von wütigen Wagnerianern gern gegen Meyerbeer ausgenützt, als habe er den Neuling unterdrücken wollen. Man darf aber nicht vergessen, daß Meyerbeer „bereitwilligst dem jungen Idealisten, der, arm an Gütern, aber reich an Hoffnungen, Paris erobern wollte", aushalf. „Daran ist mit aller Spitzfindigkeit nicht zu rütteln! Wenn Wagner gesagt hat, ohne Meyerbeer hätte er in Paris verhungern können ..., so ist das nur Wahrheit. Denn nur durch die Lohnarbeit bei Schlesinger hielt er sich notdürftig über Wasser, und diese verdankte er einzig Meyerbeers Protektion. Albern [sic!] ist die Darstellung, daß also auch an dieser ‚unwürdigen Sklavenarbeit' Meyerbeer schuld sei; schließlich war es doch Wagners eigner Entschluß, der ihn mittellos nach Paris geführt hatte!"

Als die Nebenarbeiten für Schlesinger nicht ausreichten, den Lebensunterhalt zu erschwingen, griff Wagner zur Feder, um sich musikjournalistisch zu betätigen. Er begann hauptsächlich für die Gazette musicale geistsprühende Aufsätze zu schreiben, in denen er die unhaltbaren künstlerischen Zustände bloßlegte. Aber was war die äußere Not gegen die Verzweiflung, die ihn erfassen mußte, wenn er gleichzeitig alle seine idealen künstlerischen Hoffnungen eine nach der anderen scheitern sah. Seine Stimmung malt die damals geschriebene Novelle Ein Ende in Paris.

Wagners Hoffnung, den Rienzi an der Großen Oper anzubringen, war also zu Wasser geworden. Dagegen hatte er — seltsame Ironie des Schicksals! — den Entwurf des Fliegenden Holländers (als Einakter in drei Szenen, niedergeschrieben im Mai 1840) in höchster Not für ungefähr 125 Franken an die Direktion der Großen Oper verkauft (glücklicherweise ohne die Verpflichtung, selbst auf die Komposition zu verzichten); diese ließ das Buch von Paul Foucher, einem Verwandten Victor Hugos, und von Bénédicte Revoil versifizieren und von Pierre Louis Philippe Dietsch

(1808—1865) komponieren. Dieses Vaisseau fantôme von Dietsch ist denn auch 1842 in der Großen Oper aufgeführt worden und hat einen so vollständigen Durchfall erlebt, daß dem Direktor von seiner vorgesetzten Behörde ein Verweis erteilt wurde.

Im Juni des Jahres 1840 nahm Wagner den „Rienzi" wieder vor und beendete ihn bereits am 19. November. Ende April 1841 siedelte er in die Avenue Meudon über, wo er sich von den Strapazen des Winters zu erholen gedachte. Hier in Meudon vollendete er nun in der kurzen Zeit von sieben Wochen die Musik zum „Fliegenden Holländer": so mächtig hatte ihn der Stoff gepackt. Als Wagner am 25. Oktober wieder nach Paris gezogen war, mußte er auf vier Wochen in das Schuldgefängnis wandern.

Am 1. Dezember 1840 wandte sich Wagner von Paris aus schriftlich an seinen Landesherrn, den König Friedrich August II. mit der Bitte, den „Rienzi" in seinem Hoftheater aufzuführen. Dem Briefe ließ er Textbuch und Partitur auf dem Fuße folgen, und zwar an die Adresse der Wilhelmine Schröder-Devrient, die seit 1823 am Dresdner Hoftheater engagiert war; durch ihre Vermittlung hoffte er ein schnelleres Entgegenkommen des Generalintendanten Freiherrn von Lüttichau zu erlangen. Wagner hatte die geniale Sängerin während seiner Kapellmeistertätigkeit in Magdeburg (1835) anläßlich einiger Gastspiele persönlich kennen gelernt, nachdem er sie schon vorher zu verschiedenen Malen auf der Bühne gesehen hatte. Die „wahrhaft hinreißende Größe" ihrer Darstellungskunst, deren Gipfel die Verkörperung des Fidelio war, entfachte seine Begeisterung mit jedem Male zu leuchtenderer Glut. — Wilhelmine Schröder-Devrient behandelte die Angelegenheit Wagners jedoch ziemlich lässig, so daß Wagner sich schließlich persönlich an Lüttichau wandte. Erst nach reichlich einem halben Jahre, gegen Ende Juni 1841 erhielt er den Bescheid, die Oper sei für die kommende Spielzeit zur Aufführung angenommen. Die Lauheit der Dresdner Direktion bewirkte aber, daß die Aufführung vorerst nicht zustande kam. Zugleich mit dem Wunsche, durch sein persönliches Erscheinen die Angelegenheit zu beschleunigen, regte sich nun in Wagner eine starke Sehnsucht nach der Heimat. In dieser Heimwehstimmung fiel ihm das Volksbuch vom Tannhäuser in die Hände, und die ersten Pläne zu einer diese Sage behandelnden Oper faßten in seinem Geiste Wurzel, Pläne, die erst in Dresden, auf heimatlichem Boden zur Ausführung gelangen sollten. Um sich das Reisegeld zu verschaffen, stürzte er sich wieder in die Lohnarbeit und arrangierte Klavierauszüge nach Halévyschen Opern. Während er noch damit beschäftigt war, kam aus Berlin eine günstige Nachricht: Durch Meyerbeers Vermittlung war es Wagner gelungen, seinen „Fliegenden Holländer" am Kgl. Opernhaus anzubringen. Des jungen Meisters Hoffnung wuchs; er sah der Zukunft mit größerer Zuversicht entgegen. Im Frühjahr 1842 verließ er dann Paris: „Zum ersten

Male sah ich den Rhein — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Als er endlich Dresden wieder betrat und zu seinem größten Leidwesen erfahren mußte, daß die Aufführung des „Rienzi" immer weiter hinausgeschoben würde, da half ihm nur Avenarius' selbstlose Unterstützung über die qualvolle Wartezeit hinweg; ja sogar „einen Ausflug in das böhmische Gebirge" konnte er unternehmen. „Dort verfaßte ich", so erzählt er in der Mitteilung an meine Freunde, „den vollständigen szenischen Entwurf zum Tannhäuser." Der Ort, wo sich Wagner damals aufhielt, war



Das alte Hoftheater in Dresden, erbaut von Gottfried Semper.
Abgebrannt 1869.

das von ihm stets gern besuchte Bad Teplitz. Endlich, Anfang August 1842, begannen die Proben zum Rienzi, an denen Wagner eifrig und unermüdlich teilnahm. Knapp zwei Monate später (20. Oktober) sah er sich für alle seine Mühen, sein Hoffen und Harren belohnt: die Aufführung des Rienzi (mit Tichatschek [vgl. S. 585] in der Titelrolle) erweckte trotz ihrer sechsstündigen Dauer bei den Dresdnern die größte Begeisterung, und mit einem Schlage war Wagner der Mann, der auch außerhalb Dresdens in aller Leute Munde lebte. Nun bedachte sich die Dresdner Hofoper nicht länger, auch den „Fliegenden Holländer" in ihr Repertoire aufzunehmen und noch vor Berlin herauszubringen. Am 3. Januar 1843 fand die erste Aufführung (mit der Schröder-Devrient als Senta) statt, hatte aber nicht

den erwarteten, womöglich noch gesteigerten Erfolg des Rienzi, sondern wurde sogar ziemlich lau aufgenommen: das Publikum fühlte wohl, daß ihm hier etwas im Kern Neues geboten wurde, versagte ihm gegenüber aber in seiner bekannten begriffsstutzigen Art und Weise. Bereits nach der vierten Vorstellung wurde der Holländer wieder abgesetzt, während der Rienzi dauernd auf dem Repertoire blieb und seiner langen Spieldauer wegen sogar auf zwei Abende verteilt wurde.

Als in dieser Zeit dem vielversprechenden jungen Komponisten eine Kapellmeisterstelle an der Dresdner Hofoper angetragen wurde, griff er nach einigem Zögern, da er sich lieber seine Freiheit zum Schaffen bewahrt hätte, doch zu und machte sich in Dresden seßhaft. Was man vor allem von ihm erwartete, war eine „echt künstlerische Reorganisation" des Dresdner Musiklebens. So hatte sich denn ein vollständiger Szenenwechsel im Leben Wagners vollzogen. Noch eben hatte der Komponist als unbekannter deutscher Musiker in Paris gehungert, nun war er königlicher Kapellmeister und hatte zum ersten Male in seinem Leben eine feste, sichere und seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung errungen. Zudem sah er sich geehrt und bewundert; er war über Nacht ein berühmter Mann geworden. Unter dem Einfluß der günstigeren äußeren Verhältnisse regte sich nun auch der Schaffenstrieb gewaltig. Obgleich das Amt seine ganze Kraft in Anspruch nahm und ihm nicht viel Zeit zu eigenem produktiven Schaffen übrig ließ, wurden während der Dresdner Jahre neben dem „Tannhäuser" noch das „Liebesmahl der Apostel" und der „Lohengrin" vollendet; auch der erste szenische Entwurf zu den „Meistersingern" entstand, und Pläne zu zahlreichen Musikdramen, wie Manfred, Wieland der Schmied, zu einer Sarazenin, zu Wibelungen und zu Nibelungen, ja sogar schon zu Tristan, Parsifal, zu einem buddhistischen Drama „Der Sieger" und zu Jesus von Nazareth, beschäftigten seine Phantasie, wenn sie auch teilweise erst unbestimmt und keimartig auftauchten. Ein überreicher Blütenstand! Mochten auch einzelne dieser Blüten nicht zur Entfaltung gelangen und abfallen, die meisten davon haben, früher oder später, im Lebens- und Entwicklungsgang des Meisters herrliche Früchte getragen.

In diese für die ganze künstlerische Persönlichkeit Wagners so hochbedeutsamen Dresdner Jahre fällt der große Wendepunkt in seiner Entwicklung als Opernkomponist. Hier erkannte er sein Ziel, die Schöpfung des neuen deutschen Musikdramas, eines Gesamtkunstwerkes, das die bisher gesonderten Einzelkünste in sich vereinigen sollte, klar und deutlich: hier fand er seinen neuen dramatischen Stil. Unter den Werken dieser Periode aber nimmt der „Tannhäuser" eine besonders bevorzugte Stellung ein, weil Wagner in dieser Schöpfung zum ersten Male mit den Traditionen der alten Oper energisch und mit vollem Bewußtsein von der Bedeutung dieses Schrittes brach. Es ist ein weiter Weg vom Rienzi (d. h. von der alten großen

Oper) bis zum Tristan, den Nibelungen, dem Parsifal, und es muß uns, wenn wir diesen ganzen Entwicklungsgang überblicken, beinahe ungeheuerlich erscheinen, daß sich eine solche radikale Umwälzung in ein und derselben Künstlerindividualität vollziehen konnte. Die verschiedenen Werke Wagners bezeichnen die einzelnen Stationen auf diesem langen Wege.

In seinem „Rienzi" war Wagner noch in den Bahnen der großen Oper gewandelt, wenn er auch sein Werk als Drama viel logischer und einheitlicher gestaltete als Meyerbeer oder Halévy; im „Fliegenden Holländer" hatte er sich der germanischen Sage zugewandt und damit das seiner dichterischen Natur und seinen Zwecken am besten entsprechende Stoffgebiet entdeckt. Zugleich war er in der Anordnung des Stoffes und der Komposition offen in die Fußstapfen der deutschen Romantiker getreten. Mit seinem nächsten Werke, dem Tannhäuser, sollte er nun neue, eigene Bahnen wandeln.



Joseph Tichatschek als Tannhäuser

Die Einstudierung und die erfolgreichen ersten Aufführungen des Rienzi und des Fliegenden Holländers liegen zwischen dem in Teplitz niedergeschriebenen ersten szenischen Entwurf des Tannhäuser und der Vollendung des Werkes. Wagner war durch seine Amtspflichten, die er sehr gewissenhaft ausübte, stark in Anspruch genommen; er war eben bei allem, was er tat, immer ganz bei der Sache. Zudem dirigierte er damals die Dresdner Liedertafel, für die er 1843 anläßlich eines großen Gesangsfestes aller sächsischen Männergesangvereine (abgehalten zu Dresden) Das Liebesmahl

der Apostel komponierte. Es blieb ihm daher für die Arbeit an seiner Oper nicht allzuviel Zeit übrig. Um so eifriger nützte er die Stunden aus, die er der Tannhäuserpartitur widmen konnte, um so leidenschaftlicher versenkte er sich in seine Aufgabe. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte."

Ein schönes, ernstes Ereignis wirkte auf die Stimmung, in der er die Komposition Ende 1844 beendigte, ein: die glücklich ausgeführte Einholung der sterblichen Überreste Karl Maria von Webers aus London nach Dresden. Wagner, der Weber beinahe schwärmerisch verehrte, war einer der Hauptanreger und Förderer dieses Aktes der Pietät gewesen. Nachdem ihm dieser Herzenswunsch in Erfüllung gegangen war, hatte er nur noch eine Sorge: die Vollendung des Tannhäuser. Er erzählt selbst: „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre."
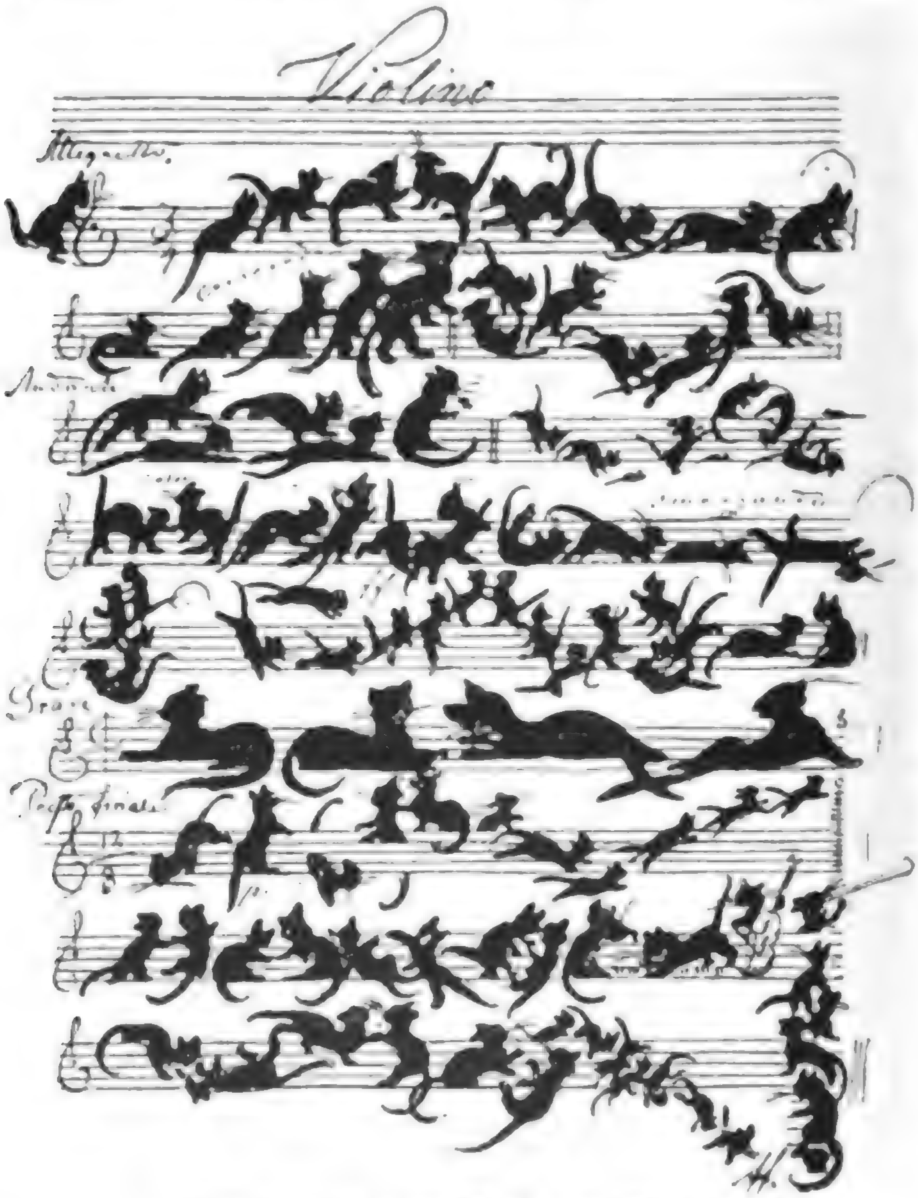
Am 19. Oktober 1845 fand die erste Aufführung der Oper statt. Es war von seiten der Direktion wie von seiten des Komponisten weder Mühe noch Arbeit gespart worden, um diese Premiere zu einem ganz besonderen Ereignis zu gestalten. Die Dekorationen dazu wurden in Paris hergestellt und sollen, nach Wagners eigenem Urteil, sehr prächtig gewesen sein. Die Hauptrollen lagen in den Händen erster Sänger: Tichatschek sang den Tannhäuser, Mitterwurzer den Wolfram, Wagners Nichte, Johanna Wagner (die nachmalige Frau Jachmann-Wagner), die Elisabeth und die Schröder-Devrient die Venus. Wagner hatte sich die größte Mühe gegeben, die Mitwirkenden mit seinen Intentionen vertraut zu machen, und suchte die Opernsänger zu wirklichen Menschendarstellern umzuwandeln; doch waren seine uns jetzt als selbstverständlich erscheinenden Forderungen damals noch so neu und unerhört, daß die Künstler gar nicht recht begriffen, was er eigentlich wollte. Selbst eine so geniale Künstlerin, wie die Schröder-Devrient, schrieb vor der Aufführung an Hofrat Teichmann in Berlin: „Tannhäuser soll gegeben werden, und wie ich höre, sollen bereits alle Billets für den Raum vergeben sein, in welchem sich die Parteien für Vergangenheit und Zukunft versammeln wollen zu dem großen Kampfe, in welchem womöglich die Asche Glucks, Mozarts usw. in alle vier Winde geblasen werden soll, was aber trotz aller Posaunen und Trompeten der Zukunftsmusik schwer halten dürfte." Zudem war sie auf Wagner böse, weil er ihr als Venus ein Kostüm zugemutet habe, das eigentlich kein Kostüm mehr sei. Wenn bei einer bedeutenden Künstlerin, die unter Wagners persönlicher Leitung eine der Hauptrollen

des Stückes kreierte, so wenig Verständnis für die Absichten des Meisters vorhanden war, so darf man sich nicht wundern, daß das große Publikum keine Ahnung davon hatte, was die neue Oper bedeutete. Suchte aber Wagner seine Absichten klarzulegen und zu begründen, so wurden die Zuhörer, die ja nur eine neue Oper hören wollten und sonst weiter nichts, bloß verwirrt. Der Gedanke, daß hinter diesem Werke etwas Neues stecken sollte, das sie noch nicht verstanden, störte sie im naiven Genießen. Jedenfalls wurde schon vor der Aufführung über das Werk heftig debattiert, und die Premiere war trotz der um ein Drittel erhöhten Eintrittspreise völlig ausverkauft.

Der Erfolg war geteilt. Beifall und Opposition machten sich geltend. Doch schien sich der Erfolg nach der vierten Aufführung zu befestigen; denn Wagner schrieb am Tage nach dieser Aufführung einen sehr zuversichtlichen Brief an seinen Berliner Freund Gaillard. Seine Freude sollte nicht lange dauern. Gar bald mußte er einsehen, daß seine Absichten gerade von denen, die am lautesten Beifall spendeten, mißverstanden wurden. Die Zuhörer erfreuten sich an den lyrischen Momenten, an allen Stücken, die an die Technik der alten Oper erinnerten. Das eigentliche Musikdrama blieb unverstanden. Gerade das Wesentliche war nicht begriffen worden. „Die Forderung, die Wagner im Tannhäuser aufstellte, ging gerade auf das Entgegengesetzte der älteren Opern, bei denen der Sänger alles bedeutete und der Darsteller nebensächlich war, er dagegen verlangte in erster Linie einen Darsteller. Das Drama war ihm Kernpunkt." Trotzdem behauptete sich die Oper auf dem Spielplane, allerdings in verstümmelter Gestalt; denn bereits die dritte Aufführung ging („aus Rücksicht auf den Sänger" [!]) ohne das Finale des zweiten Aktes, den Höhepunkt des ganzen Tannhäuserdramas und den Schlüssel zum richtigen Verständnis des Werkes, in Szene.

Die Verständnislosigkeit des Publikums wurde durch die der Kritik womöglich noch übertroffen. Es würde zu weit führen, hier all die schiefen, bornierten oder böswilligen Urteile zu erwähnen. Der geistvolle Musikschriftsteller Wilhelm Tappert hat in seinem Wagner-Lexikon eine große Anzahl solch schöner Aussprüche gesammelt. Auch Ludwig Hartmann hat in seiner zum fünfzigjährigen Gedenktag der ersten Tannhäuseraufführung verfaßten kleinen Festschrift eine interessante Auslese zeitgenössischer Urteile über die Oper zusammengestellt. Vieles davon erscheint uns heute geradezu komisch. So, wenn dem Tannhäuser (in der Neuen Zeitschrift für Musik) gänzlicher Mangel an Charakterzeichnung vorgeworfen wird, oder wenn ein anderer Kritiker (in Hells Abendzeitung) behauptet, Wagner habe es ganz besonders auf wirkungsvolle Aktschlüsse abgesehen, oder wenn wieder ein anderer Kritikus (in der Leipziger Zeitung) orakelt, die achtfache Teilung der Violinen in den höchsten Chorden im Venuslockruf: „Geliebter komm! Sieh dort die Grotte" sei „auf das Pianoforte

berechnet"! Man fand das Ganze zu episch! Das Lied an den Abendstern war zu chromatisch, das Gebet der Elisabeth ebenfalls zu chromatisch und zu lang; die Venushymne trivial, Tannhäusers Erzählung im dritten Akte „peinlich und abspannend, so daß man sich nach dem Ende sehnt". Richard



Katzensymphonie von Moritz von Schwind.

Schwind schreibt in einem Briefe an Eduard Mörike: „Ich bin Musiker geworden und zwar Zukunftsmusiker. Weg mit dem alten steifen, trockenen Notensystem!"

Wuerst meinte: „Wagners Musik hören zu müssen, kommt gleich hinter der Zuchthausstrafe" usw. Auch die Ouvertüre, die heute eines unserer populärsten Konzertstücke ist, fand keine Gnade. Aber trotz dieser unzähligen Verdammungsurteile, und obwohl die angesehensten Kritiker und berühmtesten Theoretiker immer wieder zu beweisen suchten, daß der Tannhäuser ein ganz verfehltes Werk sei, gewann die Oper mehr und mehr

Freunde; die Kritik schimpfte, aber die Bühnen machten dabei gute Geschäfte. Die Hetze gegen den Tannhäuser ließ erst nach, als die späteren Werke des Meisters auf den Bühnen erschienen und die ganze Wut der Rezensenten sich naturgemäß nun gegen diese richtete, indem das neueste Werk dann immer als noch exzentrischer, noch unmöglicher, noch schrecklicher, melodieloser, unmusikalischer usw. als seine sämtlichen Vorgänger verschrien wurde. — Nur einer brachte der neuen Kunst gleich von Anfang an volles Verständnis entgegen: Franz Liszt; er hat treu zu Wagner und



Richard Wagner vor dem Richterstuhl Eduard Hanslicks in Wien.
Schattenriß von Dr. Otto Böhler.

seiner Kunst gehalten und tapfer dafür gekämpft sein ganzes Leben lang, hat das meiste getan, um der Sache Wagners und damit dem neuen Musikdrama zum Siege zu verhelfen.

Es ist aber in hohem Grade amüsant zu lesen, was sich so mancher Kritiker damals geleistet hat. Eine kleine Blütenlese möge hier folgen. So heißt es in einem Bericht von Heinrich Dorn (vgl. S. 490) über die umgearbeitete Szene des Venusberges: „Die Grazien, diese abgefeimten Spitzbübinnen, wissen sehr wohl, daß alles Vorhergehende nicht genügen konnte, um ein ausgemergeltes Liebespaar zu neuem Sinnengenuß aufzurütteln.“ Nach Moritz Hauptmanns (vgl. S. 491) Meinung ist die Ouvertüre zum Tannhäuser „ein ganz verunglücktes, ungeschickt konzipiertes Produkt“. Paul Scudo (1806

bis 1864), ein nicht unbedeutender Musikschriftsteller, schreibt: „M. Wagner est bien un artiste de son pays et de son temps qui a les qualités et les défauts d'une époque de décadence: c'est un quasipoète, et sur un critique." Der Lohengrin „hat den Wert eines Kuriosums, und dies ist wenigstens für den Kritiker etwas": das ist Gustav Engels (1823—1895) Meinung, der seinerzeit der einflußreichste Berliner Kritiker war. Als „Ehebruch unter Pauken und Trompeten" wird einmal der „Tristan" angekündigt, der Max Kalbeck zu folgender Auslassung anregt: „Der Gedanke, daß dieses vierzig Takte lang andauernde monotone Getute [des auf dem englischen Horn „Trübsal blasenden Ochsen-, Schaf- oder Sauhirten"] auf Schloß Kareol nicht die böswillige Erfindung eines Einzelnen, sondern ein sich von Hirt zu Hirt fortpflanzendes Erbstücklein ist, wie dies Tristan andeutet, kann ein starkes Gemüt zu stillem Wahnsinn bringen." Heinrich Dorn nennt dieses Lied des Hirten eine „wahnsinnige Fantasie auf der Schalmei, ein Virtuosenstück für einen im Maison de santé eingesperrten englischen Hornisten". „Ganz schlimm aber ist Eva, eine von den bei Wagner epidemischen Heldinnen, liebessiech und mannestoll, dem Auserkorenen mit offenen Armen entgegenstürzend, von krankhafter Brunst getrieben, so daß man sich immer aufs neue verwundert fragt, an welchen Modellen der Autor wohl seine Studien zu diesen Musterjungfrauen gemacht hat," konstatiert W. Lübke. Hans Michel Schletterer (1824—1893) schreibt über das „Rheingold": „Zwei und eine halbe Stunde war man in Bayreuth genötigt, aus tiefstem Dunkel zur halberleuchteten Bühne hinzusehen, und während dieser ganzen Zeit toste die Musik, ohne je einen Ruhepunkt zu finden, einen Abschluß zu gewinnen, in steter Motivenhetze, von Trugschluß zu Trugschluß taumelnd, unausgesetzt weiter." Die Walküren erhielten das Schmuckwort Viehmagd-Kavallerie. „Bähschäfchen" und „Götterdroschke" sind die Bezeichnungen für das Widdergespann Frickas. „Leitmotivmusterkarte" und „trostloses Getute", die „musikalische Öde des Mimegemeckers" und „haarsträubender textlicher Blödsinn": so schaut der „Siegfried" aus. Ein „Ohrfeigenmotiv" ist das Torenmotiv im „Parsifal"! Und der „in Musik gesetzte Lederstrumpf" ist eine ganz besonders witzige Bezeichnung für den Parsifal. Eduard Hanslick (1825—1904) „der bestgehaßte Gegner Wagners in der Zeit seines Ringens um die Palme", erklärt allen Ernstes: „Nicht jedes Theater kann, wie die Münchner Hofoper, eine eigene kostspielige Geburtsklinik für Richard Wagner unterhalten." Der Meister, den man zum „Doktor der Kakophonie" ernennen solle, dieser „Henker der modernen Kunst", muß natürlich auch als Dichter heruntergerissen werden: „sprachverrenkender Schwulst", „anmaßliche Stotterpoesie", „Unflat sittlicher Verkommenheit" — das mag genügen.

Nach der Vollendung des Tannhäuser nahmen zwei neue Opernpläne festere Gestalt an, Die Meistersinger und Lohengrin. Zu ersteren, die

gewissermaßen das heitere Gegenspiel zu dem ernsthaften Sängerkrieg auf der Wartburg bilden sollten, entwarf Wagner ein vollständiges Szenarium, das bereits die wesentlichen Züge dieses Werkes enthält, aber erst nach zweiundzwanzig Jahren ins Leben treten sollte. Vorläufig nahm ihn der Lohengrinstoff ganz gefangen. Gleich nach der Niederschrift des Meistersingerplanes wurde (1845), während des Badeaufenthaltes in Marienbad, der ausführliche Entwurf zum Lohengrin verfaßt, „trotz der Mahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen". Am 17. November war das Buch beendet. Vom September 1846 bis August 1847 wurde die Musik komponiert und in den darauffolgenden Wintermonaten instrumentiert. Ende März 1848 war die Partitur vollendet. Die erste Aufführung des Lohengrin fand am 28. August 1850 in Weimar statt. Liszt leitete das Werk mit liebevollster Hingabe; unter den sonstigen Mitwirkenden sind Rosa Agthe als Elsa und ihr späterer Gatte Theodor von Milde als Telramund zu nennen.



Johanna Rosina Wagner, geb. Beetz, die Mutter Richard Wagners.
Aquarell von August Böhm 1839.

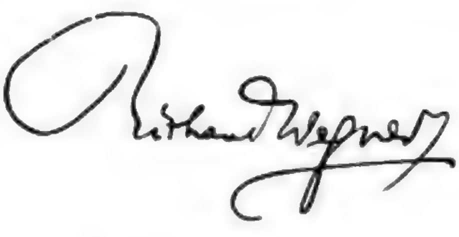
Aber immer größere Pläne erfüllten Wagners Geist: der Gedanke, ein wirklich nationales Drama zu schaffen, ein Drama, wie es die Griechen in den Werken ihrer Tragiker besessen hatten, ein Allkunstwerk, das aus dem innersten Fühlen und Denken der Nation herausgeboren wäre, das die hehrsten und heiligsten, dem Volke teuersten Heldengestalten zum Leben erwecken sollte. Er dachte zuerst an den Barbarossastoff (den er als gesprochenes Drama zu behandeln gedachte), sah aber immer deutlicher ein, daß er nicht in einer historischen Gestalt, sondern nur im Mythus, in der ältesten Sage, den wahrhaften Volkshelden in seiner rein-menschlichen Gestalt und losgelöst von allen historischen Zufälligkeiten fassen und gestalten könne. So

griff er auf die germanische Ursage und auf den Hauptbelden Siegfried zurück. Neben alledem entfaltete er in Dresden als Dirigent eine ungemein fruchtbare Tätigkeit. Er suchte das Repertoire der Hofoper zu heben und veranstaltete musterhafte Aufführungen namentlich älterer und dann vorzugsweise deutscher Werke. Glucks Iphigenie in Aulis bearbeitete er neu und versah sie mit einem dramatisch wirkungsvolleren Schlusse; er veranstaltete (1846) eine Musteraufführung der neunten Symphonie im Palmsonntagkonzerte der Kgl. Hofoper, die so begeistert aufgenommen wurde, daß sie von da ab alljährlich im gleichen Rahmen bis auf den heutigen Tag erschienen ist und noch erscheint, und führte (1847/1848) die Abonnementskonzerte der Kgl. Kapelle ein. Von eigenen Werken brachte er außer seinen Opern und dem schon erwähnten Liebesmahl der Apostel die bereits in Paris geschriebene Faustouvertüre zur Aufführung.

Im Anfang des Jahres 1848 traf Richard Wagner ein harter Schlag: der Tod seiner vierundsiebzigjährigen Mutter, zu der er in rührender Liebe emporgeblickt hatte. Doch lassen wir ihn selbst sprechen: „... da ich von Dir fort bin, überwältigen mich die Gefühle des Dankes für Deine herrliche Liebe zu Deinem Kinde, die Du ihm zuletzt wieder so innig und warm an den Tag legtest, so sehr, daß ich Dir in dem zärtlichsten Tone eines Verliebten gegen seine Geliebte davon schreiben und sagen möchte. Ach, aber weit mehr — ist denn nicht die Liebe einer Mutter weit mehr — weit unbefleckter als jede andere? ... Weiß ich doch, daß gewiß kein Herz so innig teilnahmvoll, so sorgenvoll mir jetzt nachblickt, wie das Deine — ja, das es vielleicht das einzige ist, das jeden meiner Schritte bewacht — und nicht etwa um kalt über ihn zu kritisieren — nein, sondern um ihn in Dein Gebet einzuschließen. Warst du nicht immer die einzige, die mir unverändert treu blieb, wenn andere, bloß nach den äußeren Ergebnissen aburteilend, sich philosophisch von mir wandten? ... Es ist mir ein völliges Labsal, eine Erquickung, mir jeden einzelnen Zug Deiner liebenden Seite vor die Seele zu rufen!" — „Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt heraustrete in ein schönbelaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt — so ist es mir, wenn ich aus allem Wust von Wunderlichkeiten hindurch meine Hand nach Dir ausstrecke, um Dir zuzurufen: Gott erhalte Dich, Du gute alte Mutter." — Wagner wußte, was er in seiner Mutter verlor, in ihr, deren Sorgenkind er gewesen war. Ihr gesunder Humor, die abgeklärte Heiterkeit ihres Wesens, ihre Güte und ihre Frömmigkeit lebten bis an Wagners Lebensende in dankbarster Erinnerung in ihm fort.

Während Wagner als Künstler Erfolge auf Erfolge errang, machte er als Mensch trübe Erfahrungen. Es gab Leute in Dresden, die es nicht verwinden konnten, daß er selbst Bewerbern von Ruf den Rang abgelaufen





Richard Wagner.

Nach dem Gemälde von Franz von Lenbach.

Aus dem „Corpus Imaginum" der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

hatte und trotz seines verhältnismäßig jugendlichen Alters leitender Kapellmeister der Kgl. Hofoper geworden war. Es bildete sich eine Bewegung gegen ihn, an deren Spitze der frühere erste Kapellmeister Carl Gottlieb Reissiger (1798—1859) stand. Wagner selbst trug dazu bei, daß seine Stellung wankend wurde, indem er sich in seinem heiligen Übereifer die Gunst des Hofes und seines Vorgesetzten, des Generalintendanten von Lüttichau, verscherzte. Als Künstler ließ man ihn rückhaltlos gelten; sobald es aber schien, als ob er mit der Politik zu liebäugeln begönne, rümpfte man indigniert die Nase, da Wagner seinem Temperament allzusehr die Zügel schießen ließ und dadurch häufig ein ganz falsches Bild von seinen Beweggründen und Absichten schuf. Zur Hebung der entarteten Verhältnisse des deutschen Theaters im allgemeinen hielt Wagner nicht eine bloße Reformation, sondern eine gewissermaßen friedliche Revolution für nötig. Die unwürdigen Zustände, die er am Theater kennen gelernt hatte, brannten ihm auf der Seele. Alles in ihm fieberte danach, Abhilfe zu schaffen, und zwar so schnell als möglich. Zu diesem Zwecke legte er seine Ansichten in dem Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen nieder. Auf Anraten des Kultusministers reichte er ihn den Landesabgeordneten ein, die ihn als Regierungsantrag durchsetzen sollten. Dadurch kam Wagner zum ersten Male mit den politischen Faktoren seiner Zeit in Fühlung. — Die politische Gärung des Jahres 1848 hatte zwei Parteien gebildet, den Vaterlands-



August Röckel.
Musikdirektor an der Dresdner Oper und Freund Richard Wagners.

verein (demokratisch, antimonarchisch) und den Deutschen Verein (königstreu). Durch einen der begeistertsten Parteigänger des Vaterlandsvereins, den Musikdirektor an der Kgl. Hofoper August Röckel (1814—1876), wurde Wagner bewogen, ihm beizutreten. Dies war der erste Anstoß zu dem späteren Konflikt. Wagner selbst verschärfte die an und für sich noch nicht zur Explosion neigende Situation. Da man sich in seiner Partei durchaus nicht über das Wesen einer Revolution klar und einig war, verfaßte Wagner die kleine Schrift: Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber? Dieser im Dresdner Anzeiger veröffentlichte Aufsatz erregte sowohl bei seinen politischen Freunden als auch in Hofkreisen unliebsames Aufsehen. Das verstimmte Wagner; ja, seine Verstimmung steigerte sich zum Zorn, als sich die Dresdner Hofoper plötzlich ohne jedweden Grund weigerte, den „Lohengrin" aufzuführen, obwohl die Dekorationen bereits in Arbeit gegeben worden waren. Dies und der Umstand, daß sein Entwurf keine Beachtung fand, veranlaßten den temperamentvollen Heißsporn Wagner, daß er sich abermals der Revolution in die Arme warf; und diesmal war es außer der Befreiung der Kunst aus ihren schmachvollen Fesseln eine Regeneration der zerrütteten gesellschaftlichen Verhältnisse, die anzubahnen er mit helfen wollte. Er hatte sich dabei so verrannt, daß er von Chemnitz aus, wohin er sich fürs erste in Sicherheit gebracht hatte, nicht wieder nach Dresden zurückkehrte, sich vielmehr infolge eines gegen ihn erlassenen Steckbriefes nach Weimar wandte. Dort verbarg Liszt den Flüchtling, so gut es gehen mochte, hielt es aber, nachdem der Steckbrief allgemein bekannt geworden war, für das beste, wenn Wagner den deutschen Boden verließe, bis Gras über die Geschichte gewachsen wäre. So machte sich Wagner denn mit einem von Liszt besorgten falschen Paß am 24. Mai auf und traf schon vier Tage später in Zürich ein, verließ diese Stadt aber nach kurzem Aufenthalte, um das ihm von Liszt als Ziel gesetzte Paris so schnell als möglich zu erreichen. Schweren Herzens — denn die früheren Pariser Leidensjahre dünkten ihm nach der glänzenden und unabhängigen Existenz in Dresden doppelt unheimlich — kam er in der französischen Hauptstadt an. Wie er es vorausgesehen hatte, war hier kein Boden für eine glückliche Entwicklung seines gärenden und drängenden Geistes. Da er sich nur sehr langsam hätte durchsetzen können und ihm der Glaube daran fehlte, daß in Paris jemals ein ernstes Kunstwerk Erfolg erringen könne, so kehrte er nach Zürich, das ihm einen sehr günstigen Eindruck gemacht hatte, zurück. Nachdem die Freunde, an ihrer Spitze Liszt, in der edelsten und uneigennützigsten Weise mit den nötigen Barmitteln ausgeholfen hatten, ließ Wagner seine Frau, die noch in Dresden weilte, nachkommen.

In den ersten Jahren des Züricher Aufenthaltes ließ Wagner die Notenfeder ruhen. Er sah sich überall mißverstanden, und so trieb ihn die Not,

die Welt zunächst über seine Ideen und Absichten aufzuklären. Zugleich hat aber wohl auch der Drang dazu beigetragen, mit sich selbst über die Grundfragen der neuen Kunst ins Klare zu kommen und über die künstlerischen Pläne, die er hegte, über das Musikdrama, wie er es in seinem Innern erschaute und wie es schon in seinem „Lohengrin" nach Gestaltung gerungen hatte: als das Ideal eines Gesamtkunstwerkes, in dem sich alle Künste schwesterlich die Hand reichen sollten. So entstand damals jene Reihe von theoretischen und polemischen Schriften, in denen er sein künstlerisches Glaubensbekenntnis niederlegte: Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima, Das Judentum in der Musik, Oper und Drama und die autobiographische Skizze Eine Mitteilung an meine Freunde. Während dieser schriftstellerischen Arbeiten leitete Wagner eine Zeitlang die Züricher Oper, wobei ihm neben seinem Jugendfreunde Karl Ritter vor allem Hans von Bülow zur Seite stand, der sich damals, nachdem er endgültig dem juristischen Studium den Rücken gewandt hatte, unter Wagners Führung seine Sporen als Dirigent verdiente.

Wagners theoretische Schriften sind mit Vorsicht zu lesen. Ihre apodiktische Form macht es oft schwer, das eigene Neue vom Althergebrachten zu unterscheiden. Der Aufsatz Die Kunst und die Revolution ist eine auf das Gebiet der Kunst übertragene Erweiterung des Artikels Die Revolution. Er gipfelt letzten Endes in dem großartigen Gedanken, der der nächsten Schrift den Namen gibt, im Kunstwerk der Zukunft. In ihm sollen „die drei rein menschlichen Kunstarten", die Tanzkunst, die Tonkunst und die Dichtkunst, in Verbindung mit den „bildenden Künsten", der Kunst des Architekten, des Bildhauers und des Malers, nicht mehr wie bisher getrennt, sondern vielmehr gemeinsam sich „in ihrer höchsten Fülle" dem Drama, dem Kunstwerk der Zukunft, unterordnen und in ihm aufgehen. „Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen ... ist praktisch nur in der Genossenschaft aller Künstler denkbar ... Aus ihr geht der Darsteller hervor, der ... sich bis zum Dichter, zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in der Genossenschaft aufzugehen." Die dritte Schrift, Oper und Drama, bildet den Abschluß von Wagners Untersuchungen über das Kunstwerk der Zukunft. Es besteht aus drei Teilen, deren beide erste (Die Oper und das Wesen der Musik, Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst) sich mit der Vergangenheit beschäftigen, während der dritte (Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft) vom Kunstwerk der Zukunft handelt. Das Hauptergebnis bildet die Erkenntnis, daß als wichtigste und vornehmste Stoffe die mythischen und nationalen den Vorzug verdienen, daß ferner der Endreim zu Gunsten des Stabreimes fallen gelassen werden

38*

massе und schließlich das Orchester eine ganz neue wichtige Rolle zu spielen habe, insofern es des „Vermögens der Kundgebung des Unaussprechlichen" fähig sei: „Die Versmelodie ist der Mittelpunkt, die Tonsprache das einigende Band, das Orchester das die Einheit des Ausdrucks ergänzende Sprachorgan, die melodischen Momente die dramatischen Motive" (Kapp): das ist der Extrakt von Wagners theoretischem Hauptwerk. Der Aufsatz Kunst und Klima war eine Verteidigungsschrift gegen den ihm gemachten Vorwurf, er habe in seiner Schrift über das Kunstwerk der Zukunft den klimatischen Einfluß auf den schaffenden Künstler außer acht gelassen. Das Judentum in der Musik behandelt den zersetzenden Einfluß, den der Jude vermöge seiner Herrschaft durch das Geld auf die Kunst ausgeübt hat und noch ausübt, und gipfelt in der Schlußfolgerung, der Jude solle „gemeinschaftlich mit uns Mensch werden", das heiße aber auch soviel als „aufhören, Jude zu sein". Nur das könne die Erlösung von dem auf ihm lastenden Fluche sein: „die Erlösung Ahasvers — der Untergang". Trotz der strengen Sachlichkeit des Aufsatzes, die leider der neunzehn Jahre später erschienene Artikel Aufklärungen über das Judentum in der Musik gänzlich vermissen läßt, wurde Wagner aufs heftigste angegriffen — ja seine Gegner gingen so weit, daß sie ihn selbst zum Juden zu stempeln versuchten — leider nicht ganz ohne Erfolg; denn erst in neuester Zeit ist der durch die gegenerische Gehässigkeit erhobene Vorwurf gänzlich entkräftet worden. Eine Mitteilung an meine Freunde ist eine Darstellung des bisherigen Entwicklungsganges Richard Wagners und eine Klarstellung seiner künstlerischen Ziele und Absichten.

Das lange tatenlose, das heißt nicht durch kompositorisches Schaffen ausgefüllte Leben Wagners erfüllte Liszt mit Sorge. Immer und immer wieder ermunterte er den Freund, eine Oper und zwar speziell für Paris zu schreiben. Um Liszt nicht vor den Kopf zu stoßen, ging er endlich darauf ein. Er denkt an Wieland den Schmied. Im Januar 1850 fährt er endlich nach Paris, empfindet aber einen solchen Widerwillen, ja Ekel gegen das ganze Leben und Treiben daselbst, daß er das Anerbieten einer jungverheirateten begüterten Dame aus Bordeaux, die ihm ihr Heim und außerdem eine Jahresrente zur Verfügung stellte, damit er ungehindert schaffen könne, begeistert annahm. Wagner sollte sich jedoch seines Glückes nicht lange zu erfreuen haben; denn seine Gattin ließ sich in wütender Eifersucht dazu hinreißen, das Anerbieten ein Almosen zu nennen, ja sie ging zu noch schlimmeren Vorwürfen über. Wagner reiste daraufhin sofort wieder nach Paris, weilte jedoch schon im September abermals in Zürich.

Noch von Paris aus hatte Wagner Liszt um Protektion seines „fast vergessenen" Lohengrin gebeten. Liszt, der ewig hilfsbereite, ging sofort ans Werk, und zwei Monate später (am 28. August 1850) fand die Aufführung in Weimar statt. Der Erfolg, der allerdings nicht an den der

früheren Weimarer Tannhäuseraufführungen heranreichte, erweckte auch den Künstler in Richard Wagner wieder zu neuer Schaffenslust; als 1851 das Werk Oper und Drama beendet war und er sich alles, was in ihm nach Erlösung rief, von der Seele geschrieben hatte, überließ er sich



Franz Liszt (1842).
Nach dem Leben gezeichnet von Fr. Krüger, lithographiert von C. Mittag.

ganz seinem schöpferischen Drange. Er nahm das Drama Siegfrieds Tod vor, aus dem allmählich das grandiose, auf vier Abende (Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung) berechnete Werk Der Ring des Nibelungen hervorgewachsen ist, das den ganzen nordischen Göttermythus umfaßte, eine Welttragödie, wie sie vorher noch nicht gedichtet worden war, ein nationales Drama, wie es kein anderes Volk besitzt. Die Arbeit ging mit Riesenschritten vorwärts, und schon im Januar 1853 erschien

Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend in fünfzig Exemplaren „zum Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde". Nach Beendigung der Dichtung gönnte sich Wagner einige Erholung, um dann mit frischen Kräften an die Komposition herantreten zu können. Er veranstaltete zunächst im Frühjahr 1853 ein großes Konzert, in dem er Bruchstücke aus seinen eigenen Werken aufführte. Infolge des beispiellosen Erfolges mußte das Konzert dreimal wiederholt werden. Eine besondere Anregung brachte das Wiedersehen mit Liszt in Basel, den er dann auch noch nach Paris begleitete. Hier lernte Wagner zum ersten Male Liszts beide Töchter Blandina und Cosima kennen. Aber nicht lange hielt es ihn in der französischen Hauptstadt; es drängte ihn zum Schaffen. In Italien, wo er zur Erholung weilte, war ihm plötzlich die Inspiration der Musik zum Rheingold gekommen. Er erzählt darüber: „Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvoller Stunde berauscht, ganz schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung zu meiner Musik zum Rheingold, und sofort kehrte ich in die trübselige Heimat zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen." Am 15. Januar 1854 schrieb er an Liszt, daß das Rheingold fertig sei. Aber die Sorgen um den Lebensunterhalt ließen ihn vorerst nicht zu weiterem ungehinderten Arbeiten kommen; sie vereitelten jede Sammlung und gönnten ihm nicht die Ruhe, deren er zur Ausführung seiner großen Pläne unbedingt bedurfte. Manche Stunde, mancher Tag und manche Woche wurden ihm durch den kleinlichen Kampf ums Dasein verbittert. Die Komposition der Walküre war allerdings bereits Ende Dezember 1854 beendet, die Instrumentierung dauerte jedoch noch über ein volles Jahr.

Im Frühling 1855 traf Wagner in London ein, wo er die Direktion der Philharmonischen Konzerte übernommen hatte; er nennt diese Tätigkeit „eine reine Sünde, ein Verbrechen" und fährt fort: „Alle Lust zur Arbeit schwindet mir immer mehr dahin, ich werde nicht einmal mit dem zweiten Akte fertig werden, so gräßlich entgeistigend drückt diese lasterhafte Lage auf mich. Ich fühle mich innerlich so entehrt und gemißhandelt, daß ich für lange Zeit meinen künstlerischen Glauben fast verloren habe." Aber der Künstler in ihm war zu stark und zu selbständig, um sich völlig in den Staub treten zu lassen. Als er in die Schweiz zurückgekehrt war, kam wieder die Schaffenslust über ihn; er konnte jedoch nur mit großen Unterbrechungen arbeiten, da seine Nerven äußerst angegriffen waren und ein gesammeltes, ungehemmtes Schaffen nicht zuließen. Zudem drückten ihn auch hier die kleinlichen Sorgen. Als endlich die Partitur der „Walküre" abgeschlossen war, begab er sich nach Morner bei Genf, um in einem Sanatorium Heilung für seine zerrütteten Nerven zu suchen. Schon nach zweimonatlichem Aufenthalt konnte er als völlig genesen entlassen werden. Nun warf er sich

mit ganzer Kraft, mit der kindlichen Freude des Geheilten auf den „Siegfried". Es scheint aber, als hätte er sich zu viel zugetraut; denn schon während der Arbeit am ersten Akt wurde er wieder leidend. Einen nicht geringen Anteil an dieser neuen Erkrankung mochte die musikwütige Nachbarschaft des Komponisten gehabt haben, die ihm die Laune dermaßen verdarb, daß er die Wohnung kündigte. Glücklicherweise fand er in Otto Wesendonk (1814 bis 1896), einem reichen Großkaufmann, in dessen vor der Stadt gelegener Villa Wagner bereits längere Zeit aus und ein ging, einen hilfsbereiten



Otto Wesendonks Villa in Zürich, rechts davon das Asyl auf dem grünen Hügel.

Freund, der ihm ein direkt an die Villa angrenzendes kleines Häuschen zu einem lächerlich geringen Mietpreise lebenslänglich zur Verfügung stellte. Wagner nannte dieses Häuschen, in dem er endlich den Frieden nach den Stürmen des Lebens zu finden hoffte, sein Asyl. Ende April zog er ein und begann sofort mit neuem Mut und neuen Kräften am Siegfried weiter zu arbeiten. Die Komposition wurde bis in die Mitte des zweiten Aktes gefördert. Aber der Dichterkomponist fand, außer bei Liszt, nirgends Verständnis für das große nationale Kunstwerk, das er seinem Volke schenken wollte. Von dem ihm vorschwebenden Ideale begeistert, arbeitete er trotz Not und Spott und aller erdenklichen Widerwärtigkeiten mit beispielloser Treue und Beharrlichkeit an dem Riesenwerke, dessen dereinstige tatsächliche

Verwirklichung auf der Bühne er kaum noch zu erleben hoffte. Aber schließlich entsank ihm doch der Mut.

Wagner erzählt in dem Epilogischen Bericht, den er der Veröffentlichung seiner Nibelungendichtung beifügte: „Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen ... und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zuzeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Tun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so mußte ich selbst laut auflachen und an dummes Zeug denken, das ich da triebe! Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich gleichsam als Heilmittel die Lust zur Ausführung eines bereits seit länger konzipierten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen, mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte."

Wagner hatte geglaubt, die Nibelungen würden in Weimar und zwar in einem eigens dafür zu errichtenden Theater in Szene gehen können. Sein Plan hatte auch das Interesse des Großherzogs Karl Alexander von Weimar gefunden, war aber infolge der vielfachen anderweitigen Neigungen von dem hohen Herrn schließlich wieder fallen gelassen worden, so daß Wagner es vorzog, sich einem anderen Stoffe zuzuwenden und die Nibelungen vorerst unvollendet zu lassen.

So wurde denn die Arbeit an der Nibelungentetralogie unterbrochen. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen; er ist besser dort dran als anderswo", schrieb Wagner im Juni 1857 wehmütig an Franz Liszt. Der neue Stoff, den Wagner zu dieser Zeit in Angriff nahm, war Tristan und Isolde. Schon in Morner war die Idee zu dieser Liebestragödie in ihm aufgetaucht und nahm nun allmählich festere Formen an. In zwei Jahren wurde Dichtung und Musik dieses einzigartigen, herrlichsten Werkes vollendet, von dessen tiefinnerstem Erlebtsein durch Wagner, von dessen Hervorblühen aus schwerster Sehnsuchtsnot die Welt späterhin durch Herausgabe der „wunden-wundervollen" Tagebuchblätter und Briefe von Richard Wagner an Mathilde Wesendonk (1904) wahrhaft ergreifende Kunde erlangen

sollte. In engstem Zusammenhange mit dem Tristan stehen die fünf von Richard Wagner komponierten Gedichte von Mathilde Wesendonk aus den Jahren 1857/58: Der Engel, Träume, Schmerzen, Steh still und Im Treibhaus. Die Musik zu zweien dieser Gedichte ist in den Tristan übergegangen: die der Träume bildet einen Teil des herrlichen Liebes-



Mathilde Wesendonk.

zwiegesanges im zweiten Akt und die zum Treibhaus ist in das Vorspiel des dritten Aktes übergegangen. — Während der Komposition kam es zu einer ernstlichen Katastrophe zwischen Wagner und seiner Frau, die in ihrer maßlosen Eifersucht Mathilde Wesendonk derart beleidigt hatte, daß an einen ferneren Verkehr im Hause Wesendonk nicht zu denken war; so sah sich Wagner bereits ein Jahr nach seinem Einzug in das Asyl wieder ohne Heim. Er ging zunächst nach Venedig, siedelte aber im März 1858 nach Luzern über, da Sachsen sich mit dem Plane trug, Wagners Aus-

lieferung aus Italien zu verlangen. Hier in Luzern beendete er unter den größten Seelenqualen den „Tristan". Leider kam es in Weimar zu keiner Aufführung dieses Werkes infolge eines Mißverständnisses zwischen Wagner und Liszt, das daraufhin in eine ernstliche Verstimmung auslief. Wenn Wagner geglaubt hatte, mit dem Tristan ein Werk zu schaffen, das bei den Bühnen sofort Eingang finden müsse, weil es keine außergewöhnlichen Anforderungen bezüglich der Inszenierung stellte und auch den Umfang seiner früheren Opern nicht beträchtlich überschritt, so täuschte er sich. Die Bühnen fanden das Werk zu schwer, Sänger und musikalische Autoritäten erklärten es für unaufführbar, und der Meister war wieder um eine schmerzliche Erfahrung reicher.

Nach dieser neuen Enttäuschung litt es Wagner nicht länger in der Schweiz, die ihm zwar das Größte und Herrlichste beschert hatte, das einem Menschen zuteil werden kann: die Liebe und das heilige Mitverstehen des Weibes, die ihm aber auch die herbsten Schicksalsschläge gebracht hatte. So ging er denn wieder nach Paris, wo ihm endlich nach langer Trübsal ein neuer Hoffnungsstrahl aufleuchtete. Kaiser Napoleon III. interessierte sich für den „Tannhäuser" und ließ ihn mit außergewöhnlicher Pracht an der Großen Oper inszenieren. Die traurige Geschichte dieser Pariser Aufführung ist allgemein bekannt. Da das Ballett an der Académie impériale de Musique eine geheiligte Institution war und die Pariser sich eine große Oper gar nicht ohne die Mitwirkung choreographischer Künste vorstellen konnten, war man an Wagner mit der Bitte herangetreten, in den zweiten Akt ein Ballett einzufügen, damit die regelmäßig zu spät kommenden vornehmen Logenbesucher (Mitglieder des Jockeyklubs), die überhaupt nur des Ballettes wegen in die Oper kamen, daran sich ergötzen konnten. Wagner weigerte sich entschieden, im zweiten Akte, etwa während des Sängerkrieges, ein Ballett einzuschalten und die thüringischen Edlen in ebenso abgeschmackter und widersinniger Weise vor dem Landgrafen Hermann tanzen zu lassen, wie die Schweizer Älpler in Rossinis Tell vor dem Landvogt Geßler tanzen; um ihnen aber wenigstens etwas entgegenzukommen, hatte er die erste Szene im Venusberg erweitert und eine Reihe farbenprächtiger und sinnberückender szenischer Bilder geschaffen, die an Schönheit und künstlerischem Wert weit über das traditionelle Ballett hinausgingen. Trotz einer wahrhaft glänzenden Aufführung unter der Direktion Dietschens (vgl. S. 581) hatten es die Mitglieder des Jockeyklubs für gut befunden, das Werk des halsstarrigen deutschen Meisters auszupfeifen. Nach der dritten Aufführung zog Wagner die Partitur zurück, mußte die Konventionalstrafe zahlen und kam dadurch in die drückendste Notlage. Inzwischen war er amnestiert worden und durfte Deutschland, vorläufig mit Ausnahme Sachsens, wieder betreten. Er ging nach Karlsruhe und nach Wien, wo er am 15. Mai 1861 zum ersten Male (dreizehn Jahre nach seinem Entstehen!) den

„Lohengrin“ hörte! Bei dieser Gelegenheit wurde er mit dem Sänger Schnorr von Carolsfeld, dem ersten Tristan-Darsteller, bekannt. Hier sowie später in Wien machte man ihm Hoffnung, den „Tristan“ aufzuführen. In Karlsruhe scheiterte die Aufführung an Besetzungsschwierigkeiten, in Wien erklärte man das Werk, nachdem schon 77 Proben abgehalten worden waren, schließlich für unaufführbar und ließ es fallen. Da machte sich Wagner abermals nach Paris auf (1861), wo er sich wieder dem alten Meistersinger-



Richard Wagner.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1861 gestochen von Weger.

plane zuwandte. Wie einst Goethe in den sonnigen Gärten einer römischen Villa die düstern Nachtbilder der nordischen Hexenküche seines „Faust“ entwarf, so dichtete Wagner im Winter 1861/62 im Strudel der glänzenden, leichtsinnigen französischen Hauptstadt den Text zu den „Meistersingern von Nürnberg“, jenes trauliche Kulturbild aus Deutschlands Vergangenheit, jenes Preislied auf deutsches Leben und deutsche Kunst. Aber unruhig, wie er nun einmal war, hielt es ihn nicht lange in Paris: schon am 5. Februar 1862 traf er in Mainz ein, um dort im Kreise seiner Freunde, unter denen sich auch der eigens zu diesem Zwecke aus Wien herbeigeeilte Corne-

lius und Wagners Verleger Schott befanden, die Dichtung vorzulesen. Um ungestört komponieren zu können, zog sich Wagner während der Sommermonate nach Biebrich zurück, einem rechts vom Rhein herrlich gelegenen Städtchen. Die ersehnte Ruhe sollte er aber nicht finden. Eines Tages stand Frau Minna unerwartet vor ihm, um ihm bei seiner Einrichtung zu helfen. Dabei geriet ihr ein Brief von Mathilde Wesendonk in die Hände, und nun hatte Wagner wieder unter der krankhaften Eifersucht seiner Gattin zu leiden. Das Verhältnis der beiden Ehegatten wurde schon nach wenigen Tagen so unhaltbar, daß Wagner in einer endgültigen Trennung die allein mögliche Erlösung sah und seine Gattin veranlaßte, sofort wieder nach Dresden zurückzukehren. „Die Fortdauer oder Wiederanknüpfung unseres Zusammenlebens ist somit das Törichtste und Widersinnigste, was geschehen könnte. Es kann sich daher nur um die Art handeln, wie es aufgehoben wird. Ich habe ihr eine kleine Niederlassung in Dresden angeboten ... und indem ich mir anderswo ein stilles Asyl zum Arbeiten offen halte, so kann ich noch, ohne große Beschämung für sie, vor der Welt den Bruch verbergen ... Wirklich mich von ihr scheiden zu lassen, ist und bleibt mir unmöglich: es ist zu spät, und die Grausamkeit einer solchen Prozedur empört mich" — schreibt der Meister einmal.

Um diese Zeit geriet Wagner wieder einmal in die größte finanzielle Not, da er den Ablieferungstermin der Meistersingerpartitur nicht einhalten konnte und ihm Schott infolgedessen jede weitere Vorschußzahlung verweigerte. Um seinen Unterhalt zu suchen und zugleich seinen Werken den Boden zu bereiten, unternahm Wagner Konzertreisen durch Deutschland, das ihm nun endlich einschließlich Sachsens wieder offen stand, und bis nach Rußland hinein. Bei diesem unsteten Leben und der aufreibenden Tätigkeit blieb wenig Zeit zu produktivem Schaffen. Und wieder folgte Enttäuschung auf Enttäuschung. Nach einer erfolgreichen Konzerttour durch Rußland hatte sich Wagner nach Penzing bei Wien zurückgezogen, um hier ruhig an seiner Meistersingerpartitur zu arbeiten. Aber bald vertrieben ihn Gläubiger und Schulden auch wieder aus diesem Asyl. Er mußte fliehen, um der Schuldhaft zu entgehen und wandte sich zunächst an Wesendonks; als diese aber versagten, ging er nach Mariafeld bei Zürich, wo er kurze Zeit im Hause seines Freundes Wille weilte, und von da schließlich nach Stuttgart. Als Wagner aber alle Brücken einstürzen sah und keinen Ausweg mehr wußte, beschloß er für einige Zeit „aus der Welt zu verschwinden", sich irgendwo zu verbergen. Die Not war aufs höchste gestiegen, nur ein Wunder konnte ihn retten.

Und das Wunder geschah. Im März 1864 bestieg der kaum achtzehnjährige König Ludwig II. den bayrischen Thron. Eine seiner ersten Taten war die Berufung Wagners. Er setzte den Künstler in den Stand, seine Pläne auszuführen. Was der ideal beanlagte und später so unglückliche

Bayernkönig mit dieser wahrhaft königlichen Tat dem deutschen Volke geschenkt hat, das wissen heute alle, und sein Name wird immerdar hell erstrahlen in der Geschichte der deutschen Kunst. Der Abgesandte des Königs, ein Herr von Pfistermeister, hatte den Dichterkomponisten nach langem Suchen



König Ludwig II. zur Zeit seines Regierungsantritts.

schließlich in einem Stuttgarter Hotel entdeckt in dem Augenblick, da Wagner nach einem versteckten Ort der Rauhen Alb abreisen wollte.

Nun endlich war der Meister vor Not geborgen, und seinen künstlerischen Plänen schien Erfüllung sicher. Vor allem wurde die Aufführung des „Tristan" in München vorbereitet. Die Hauptprobe fand vor einer glänzenden Versammlung von Künstlern aus aller Welt am 11. Mai 1865

statt. Die Aufführung selbst war am 15. Mai angesetzt, mußte aber wegen Erkrankung der Frau Schnorr, in deren Händen die Hauptpartie lag, verschoben werden und konnte infolgedessen erst am 10. Juni stattfinden. Die Titelrolle sang Schnorr von Carolsfeld, in dem Wagner das Ideal eines Bühnensängers sah, unvergleichlich schön. Leider starb der geniale Tristandarsteller schon am 21. Juli desselben Jahres an den Folgen einer Erkältung, die er sich auf der Bühne zugezogen hatte. Für Wagner ein schwerer Verlust; denn er hatte auf Schnorr als auf seinen künftigen Siegfried gerechnet. Er fand später einen Ersatz in Heinrich Vogl, der einer der ausgezeichnetsten Tristansänger wurde, während seine Gattin, Therese Vogl, eine unübertreffliche Darstellerin der Isolde war.



Ludwig Schnorr von Carolsfeld
als Tristan in der ersten Aufführung von
„Tristan und Isolde" am 10. Juni 1865.

Vor der äußeren Not hatte der König den Künstler schützen können, aber nicht vor den sich stets erneuernden Angriffen des Neides, des Unverstandes, der Bosheit und des Banausentums. Es bildete sich eine gehässige und gemeine Opposition gegen Wagner; mit den niedrigsten Mitteln wurde gearbeitet, um ihm die Gunst und Freundschaft des Souveräns zu rauben. Der Hauptmann dieser wühlerischen Maulwürfe war der schon genannte Herr von Pfistermeister; seinen unermüdlichen, von gleichen Gesinnungsgenossen treu unterstützten Quertreibereien gelang es denn auch, indem sie den König „gröblich über die Stimmung des Volkes täuschten", ihm „geschickt durch überreichte Adressen, Deputationen usw. den nahen Ausbruch des Volksunwillens, ja einer Revolution vortäuschten", ihm einzureden, er müsse seine Liebe zu dem Künstler der zum Volke opfern. So mußte Wagner den Tag erleben, an dem ihn der König bat, freiwillig in die Verbannung zu gehen. Wagner kehrte wieder in die Schweiz zurück. In einer lieblich gelegenen Villa in Triebschen bei Luzern am Vierwaldstätter See lebte er in stiller Zurückgezogenheit. Die unverbrüchliche Freund-

schaft des Königs folgte ihm in die freiwillige Verbannung: „Worte können den Schmerz nicht schildern, der mir das Innere zerwühlt. Daß es bis dahin kommen mußte! Unsre Ideale sollen treu gepflegt werden. Wir wollen von der Freundschaft nie lassen, die uns verbindet. Verkennen Sie mich nicht, selbst nicht auf einen Augenblick, es wäre Höllenqual für mich!" schrieb der König an den Meister.

Während seines Aufenthaltes in München hatte Wagner auf Wunsch des Königs zunächst die Komposition des „Siegfried" vorgenommen und mit freudigem Eifer an dem Werke gearbeitet, da ihm von seiten des Königs die endliche Verwirklichung seines Lieblingsplanes, eines eigens für den „Ring des Nibelungen" zu errichtenden Bühnenhauses und einer damit verbundenen, den neuen Stil pflegenden Musikschule in München in Aussicht gestellt worden war. Nun hatte aber die Verbannung alle Hoffnungen des Komponisten zerstört; er ließ deswegen den „Siegfried" einstweilen liegen und griff auf die „Meistersinger" zurück.



Richard Wagners Wohnhaus in München.

Um sich einige Erholung zu gönnen, machte Wagner eine kleine Reise, die ihn nach Südfrankreich führte. Während des Aufenthaltes in Marseille erreichte ihn die Nachricht von dem am 25. Januar 1866 in Dresden erfolgten Ableben seiner Gattin. Ihr Tod bedeutete für Wagner eine Erlösung aus einer langen Reihe bitterster Seelenqualen und aus einer andauernden lähmenden Unzufriedenheit. Er mag ihn daher mit einem gewissen Aufatmen begrüßt haben und doch von einer stillen Wehmut ergriffen worden sein, wenn er ihres hausfraulichen Waltens und ihrer rührenden Sorge um sein leibliches Wohl gedachte. Wenn auch Frau Minna dem geistigen Höhenflug Richard Wagners nicht zu folgen vermocht hatte, so dürfen wir andrerseits doch nicht vergessen, daß Wagner durch seine unbestreitbar voreilig geschlossene Ehe selbst mit schuld an ihrem tragischen Ausgang war. — Nach Triebschen zurückgekehrt, arbeitete Wagner wieder angestrengt an den „Meistersingern", die während des Sommers 1866 ein tüchtiges Stück gefördert wurden. Infolge eines im selben Jahre in Bayern durch die politischen Unruhen bewirkten Umsturzes im Kabinett verloren Wagners Widersacher an Boden,

und der Künstler konnte wieder nach München zurückkehren. Hier wurde ihm bald darauf die Genugtuung, den „Lohengrin" am 16. Juni und den „Tannhäuser" am 1. August in mustergültiger Weise aufgeführt zu sehen unter Hans von Bülows unvergleichlicher Direktion. Zwei Jahre später, am 21. Juni 1868, fand in München die Uraufführung der im Oktober 1867 beendeten „Meistersinger" unter ungeheurem Beifall statt.

Die köstliche Komödie der „Meistersinger" erschien plötzlich mitten unter den tragischen Werken Wagners wie ein lichtes Wunder. Zwar waren schon im ersten Akte des einstweilen beiseite gestellten „Siegfried" humoristische Lichter emporgezuckt. Darauf aber war das erschütternde Seelengemälde von Tristans und Isoldens Liebestod gefolgt. Nun überraschte Wagner die Welt gleich nach der gewaltigen Tragödie mit einem so ganz anders gearteten Werke. Nachdem er alle Stürme, alles Weh und alles Jauchzen einer übermenschlich auflodernden Leidenschaft geschildert hatte, schuf er jenes anheimelnde, von gemütlichem Humor durchleuchtete Bild des deutschen Bürgertums in seiner Glanzperiode. Wir müssen die Vielseitigkeit des Künstlers bewundern, der gleich nacheinander zwei so ganz verschiedene Weltbilder zu gestalten vermochte, von denen jedes in seiner Gattung als das denkbar vollkommenste dasteht.

Die erste Aufführung des Werkes war in München aufs sorgfältigste vorbereitet worden. Das Orchester des Hoftheaters war durch die Aufführungen des „Tristan", des „Tannhäuser" und des „Lohengrin" in dem neuen Stil genügend geschult. Zudem war es auf 80 Mann verstärkt worden. Auch hatte man einzelne ältere Musiker durch jüngere Kräfte ersetzt. Dem Meister standen in Hans von Bülow als Dirigent und Hans Richter als Chordirektor treffliche Gehilfen zur Seite. Es wurde von allen Beteiligten mit größtem Eifer und mit wahrer Begeisterung gearbeitet. Hans Richter hielt nicht weniger als 66 Chorproben ab. Wagner selbst war bei der Einstudierung und Inszenierung natürlich die Seele des Ganzen. Er war überall zu gleicher Zeit. Unablässig war er bemüht, den Sängern die richtigen Stellungen und Gebärden vorzumimen; denn gerade bei einer Oper wie die Meistersinger, wo „fast jeder Schritt, jedes Kopfschütteln, jede Handbewegung, jede Türöffnung musikalisch illustriert ist", mußte es von größter Wichtigkeit sein, daß Musik und Gebärden jeweilig richtig zusammenstimmten. Diese Art der Darstellung war aber für die Sänger der damaligen Zeit etwas ganz Neues, und es mag Wagner Mühe genug gekostet haben, die Darsteller — selbst wenn sie den besten Willen hatten — mit seinen Intentionen völlig vertraut zu machen. Doch unterstützte ihn bei dieser Arbeit die bezwingende Macht seiner Persönlichkeit, die allen Mitwirkenden wahre Begeisterung für das Werk einzuflößen vermochte, und nicht zum geringsten auch sein außergewöhnlich starkes schauspielerisches Talent. Den Proben hatten außer den Mitwirkenden

verschiedene Berühmtheiten beigewohnt, darunter Dingelstedt, Hülsen, Pasdeloup, Kalliwoda, Niemann, Tichatschek, Tausig, Pauline Viardot-Garcia, Turgenieff, Hanslick usw. Am Ende der Proben dankte Wagner den Mitwirkenden — unter ihnen Mathilde Mallinger als Eva, Franz Nachbaur als Walther von Stolzing und Franz Betz als Hans Sachs —



Richard Wagner.
Gezeichnet und gestochen von Joh. Lindner 1871.

mit bewegten Worten, und die Künstler wiederum suchten ihm ihre Dankbarkeit und Begeisterung auszudrücken. Die erste Aufführung am 21. Juni 1868 entsprach völlig den darauf gesetzten Erwartungen und übertraf sie sogar. Es muß eine in allen Einzelheiten wunderbar abgerundete Vorstellung gewesen sein; denn nicht nur die Augenzeugen sind des Lobes voll, auch Wagner selbst hat sich später in den Ausdrücken höchster Anerkennung darüber ausgesprochen. — Der Meister saß während der Auf-

führung an der Seite des Königs in der sogenannten Königsloge. Als nun die Beifallsstürme das Haus durchbrausten, forderte ihn der König selbst auf, sich zu zeigen, und er verbeugte sich von der königlichen Loge aus. Das gab seinen Gegnern natürlich wieder Stoff zu kleinlichen Schmähungen; die Erbärmlichkeit sprach von Taktlosigkeit und Selbstüberhebung.

Der Eindruck der „Meistersinger" war tief und nachhaltig. Das Werk ging relativ schneller über die Bühnen als Wagners frühere Opern. Schon im Jahre 1869 wurde es in Dresden, Dessau, Karlsruhe, Mannheim und Weimar, 1870 in Hannover, Wien, Königsberg und Berlin aufgeführt. Überall gewann es sich Freunde und der neuen Kunst begeisterte Anhänger. Wagner hatte diesmal mit dem deutschen tränenlächelnden Humor und der innigen deutschen Gemütstiefe den Sieg davongetragen.



Wagners Wohnhaus in Triebschen.

Ehe wir weitergehen, muß einer einschneidenden Veränderung in Wagners Leben gedacht werden, die von tiefstgehendem Einfluß auf den Menschen sowohl wie auf den Künstler werden sollte. Als Wagner 1853 mit Liszt in Paris weilte, hatte er, wie schon berichtet, dessen Töchter Blandina und Cosima kennen gelernt. Auf die jüngere von ihnen, Cosima, hatte er einen außerordentlich starken Eindruck gemacht, der beim nächsten Wiedersehen, im Asyl (1857), noch vertieft wurde. Cosima befand sich eben mit ihrem Gatten Hans von Bülow auf der Hochzeitsreise; das Paar blieb einige Wochen in Zürich, und Wagner verlebte in seiner Gesellschaft herrliche Tage. Das dritte Wiedersehen fand im Sommer 1862 in Biebrich statt, wo die Familie Bülow und zufällig zu gleicher Zeit auch das Schnorrsche Ehepaar Wagner besuchten. Während dieser Besuche lernte Cosima den Komponisten näher kennen; sie drang tief in die Schönheit seines Gesamtwerkes ein und liebte bald neben dem Menschen den Künstler mit feuriger Leidenschaft. Kurze Zeit darauf kam es zu einer Aussprache zwischen Wagner und Cosima, und zwar in Starnberg, wohin letztere, nur von ihren beiden kleinen Töchtern begleitet, gekommen war. Sie beschloß, mit Hintansetzung der Pflichten gegen den Gatten und

die Kinder, ganz Wagner und seinem idealen Werke zu leben. Später verweilte sie noch einmal drei Wochen besuchsweise bei Wagner in Triebschen. Bevor sie aber ganz bei ihm blieb, fuhr sie noch einmal nach München und kehrte erst im Mai 1866 endgültig mit ihren Kindern zu dem geliebten Manne



Richard Wagner in seinem Garten in Triebschen.
Photographische Aufnahme aus dem Jahre 1868.

zurück. Hans von Bülow erfuhr rein durch Zufall die ganze Sachlage; er tat das einzige, was zu tun war: begab sich nach Triebschen und führte eine Aussprache herbei, in der er seine Frau mit allen möglichen Vernunftgründen von einem seiner Meinung nach unüberlegten Schritte abzuhalten suchte. Zu der Zeit, da er die erste Aufführung der „Meistersinger" dirigierte, war seine Klage noch nicht entschieden, Cosima mußte also bei ihrem Gatten

bleiben, um seiner gesellschaftlichen Stellung nicht zu schaden und um nicht noch mehr Staub aufzuwirbeln, als ohnehin schon aufgewirbelt war; denn selbst die Zeitungen hatten sich bereits mit der Angelegenheit beschäftigt. Wagner, der nach der Meistersingeraufführung München verlassen hatte, wurde von den unnobeln Anwürfen tief verletzt und rief in höchster Erbitterung Cosima zu sich. Sie traf denn auch Anfang August 1868 bei ihm ein. Dieser übereilte Schritt hatte ernste Mißstimmungen zwischen Wagner und Bülow sowie dem König einerseits und Liszt andrerseits zur Folge, die noch lange nachwirkten. Bülow, der immer geglaubt hatte, die Angelegenheit friedlich regeln zu können, blieb darauf nichts anderes übrig, als die Scheidungsklage einzureichen. Die Ehe wurde endlich am 18. Juli 1870 geschieden,



Haus Wahnfried in Bayreuth.

und nun konnte Wagner die geliebte Frau, die vorher noch ihrem Gatten zuliebe protestantisch geworden war, am 25. August in Luzern zum Altar führen. Cosima brachte ihrem Gatten drei Kinder mit in die Ehe: Isolde (geb. 10. April 1865), Eva (geb. 18. Februar 1867) und Siegfried (geb. 6. Juni 1869). Zur Taufe des letzteren (4. September) schrieb Wagner als Huldigung für Frau Cosima, die Mutter seines Sohnes, das Siegfriedidyll, dem der herrliche Liebesgesang aus dem letzten Akt des „Siegfried" zu Grunde liegt.

In das Jahr 1870 fällt der Druck der Autobiographie Wagners, die er, ursprünglich einer Anregung König Ludwigs II. folgend, während der Jahre 1865—1870 Frau Cosima diktierte. „Uns beiden entstand der Wunsch, diese Mitteilungen über mein Leben unserer Familie, sowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und sie beschlossen deshalb, um die einzige

Handschrift vor dem Untergange zu bewahren, sie auf unsere Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu lassen. Da der Wert der hiermit gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht ... so könnte von einer Veröffentlichung derselben ... erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein." Gegen diese Autobiographie wurden zunächst von Friedrich Nietzsche, der für Wagner die Druckkorrektur las, schwere Beschuldigungen bezüglich der Wahrhaftigkeit erhoben („Ich bekenne mein Mißtrauen gegen jeden Punkt, der bloß durch Wagner selbst bezeugt ist") und späterhin von Mary Burrell in ihrem Werk „Richard Wagner, his Life and Works": „die



Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

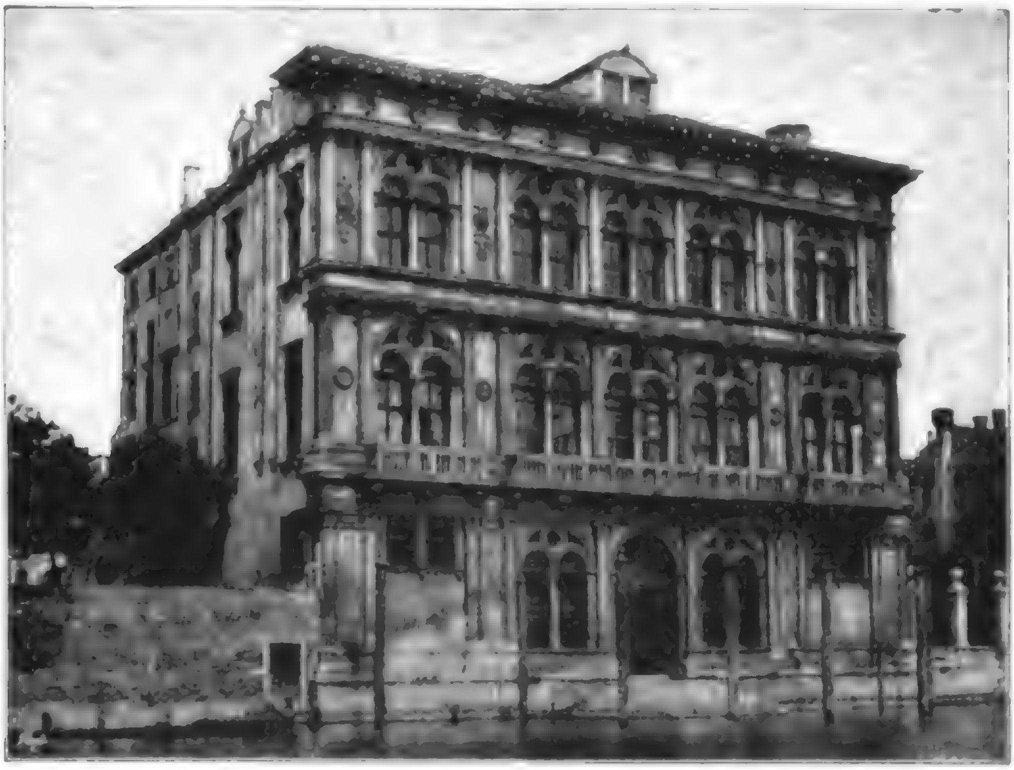
unverkennbare Absicht dieses Buches ist, das Ansehen jedes zu ruinieren, der mit Wagner in Verbindung stand", und „ich bleibe dabei, daß Wagner unter Zwang in die Zusammenstellung des Buches einwilligte, daß er der Versuchung nachgab zu erlauben, daß jeder andere Charakter befleckt werde, um damit seine eigenen großen Vergehen weiß zu waschen gegenüber den — wirklichen oder erfundenen — Schlechtigkeiten der anderen". — 1911 wurde die Autobiographie der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Sie ist ein document humain, wie es wenige geben dürfte. Wagners fast krankhaft polemische Natur, seine grenzenlose Verbitterung über das ihm widerfahrene Schicksal, die fürchterlichen Leiden und Kämpfe, die er zu ertragen hatte, sein hochgespanntes künstlerisches Selbstbewußtsein, die schroffe Art, mit der er alle Hilfe als selbstverständlich hinnimmt — dies alles drückt dem Buche einen eigenen Stempel auf.

In Triebschen nahm Wagner die lange Zeit unterbrochene Komposition des Nibelungenringes wieder auf. Mit Feuereifer ging er an die Arbeit, und am 21. November 1874 gelangte das ungeheure Werk zum Abschluß. — Das Rheingold und Die Walküre waren schon 1869 und 1870 gegen Wagners Wunsch aufgeführt worden; denn Wagner wollte nur mit dem ganzen Werke und bei einer besonders festlichen Gelegenheit vor das Volk treten. Die Einzelaufführungen liefen daher seinen Absichten zuwider. Der schöne Plan, in München ein Festspielhaus zu erbauen, das in seiner Art ein Idealtheater werden sollte, zu dem der geniale Architekt Gottfried Semper auch bereits die Pläne entworfen hatte, war infolge der Treibereien der Münchner Spießbürger vereitelt worden. Nun aber, da das Deutsche Reich, dessen Prophet Wagner in all seinen Werken gewesen, nach dem siegreichen Kriege tatsächlich neu aufgerichtet war, da die deutschen Stämme endlich wieder geeinigt zusammenstanden und es wieder einen deutschen Kaiser gab, schöpfte Wagner auch für seine Festspielpläne neue Hoffnung. Nicht in einer der Hauptstädte, sondern in einem schöngelegenen, stillen Orte im Herzen Deutschlands sollte die geweihte Stätte sein, wohin die Nation zum ungestörten Genuß höchster Kunstwerke pilgern sollte. Die geeinigte Nation selber sollte die Mittel zur Verwirklichung des Gedankens aufbringen. Das alles war nicht leicht ins Leben zu rufen. Zahllose Schwierigkeiten waren zu überwinden. Aber es gelang schließlich doch. Durch die Bemühungen des Pianisten Karl Tausig wurde der Patronatsverein gegründet, der die ersten Mittel zum Bau des Festspielhauses aufbrachte, und durch Emil Heckel in Mannheim wurden die Wagnervereine ins Leben gerufen, die ebenfalls tätig für die Sache wirkten. Eine starke Stütze fand Wagner ferner in den Oberhäuptern der Stadt Bayreuth selbst. Es waren dies der Bürgermeister Theodor Muncker und der Stadtrat Friedrich Feustel. Infolge ihres eifrigen Eintretens stellte die Stadt den Bauplatz zur Verfügung, und schließlich ergänzte des Königs Hilfe das noch Fehlende: ein neuer Beweis für seinen Edelmut. Im Jahre 1872 siedelte Wagner nach Bayreuth über; hier ließ er sich eine Villa bauen und hatte nun endlich nach langen Irrfahrten ein bleibendes Heim. Er nannte es „Wahnfried":

Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried sei dieses Haus benannt.

Am 22. Mai 1872 fand die feierliche Grundsteinlegung des Festspielhauses statt. Aus allen Gauen Deutschlands waren die Freunde und Verehrer des Meisters zu der seltenen Feier zusammengeströmt. Bei dieser Gelegenheit führte Wagner seinen zur Verherrlichung der Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches komponierten Kaisermarsch und Beethovens neunte Symphonie auf. Ein Weiheakt, der allen Beteiligten unvergeßlich blieb. Wagner hatte gelegentlich der Grundsteinlegung, nachdem Karl Tausig

schon vorher zwischen Wagner und Liszt zu vermitteln gesucht hatte, letzteren gebeten, an dieser Feier teilzunehmen. Liszt lehnte (aus Rücksicht auf die Fürstin Sayn-Wittgenstein) ab. Doch fand die Versöhnung des Wagnerschen Ehepaars mit Liszt noch im selben Jahre (am 3. September) in Weimar statt. Die Beziehungen blieben von nun an ungetrübt. — Nach verschiedenen Verzögerungen des Baues infolge Geldmangel konnten endlich im Jahre 1875 Vorproben abgehalten werden; am 13. August 1876 öffneten sich dann die Pforten des Festspielhauses zum ersten Male den Kunstfreunden aus aller Herren Ländern, die gekommen waren, das zur Tat gewordene Wunder zu schauen. In der Zeit vom 13. bis zum 30. August wurde



Der Palazzo Vendramin in Venedig, das Sterbehaus Richard Wagners.

der Ring dreimal aufgeführt. Hans Richter führte den Taktstock. Leider ließ sich Wagners Ideal, den Ring dem Bayreuther Festspielhause zu erhalten und so die Festspiele zu einer ständigen, in regelmäßigen Zwischenräumen wiederkehrenden Einrichtung zu machen, vorläufig nicht verwirklichen. Das erste Festspiel hatte ein Defizit von 120 000 ℳ ergeben, so daß sich Wagner genötigt sah, das Aufführungsrecht des Ringes zu veräußern, ja selbst die Dekorationen zu verkaufen. Angelo Neumann (1838—1911; damals Operndirektor in Leipzig) erwarb das Aufführungsrecht und den Bayreuther Fundus und zog nun mit den Nibelungen durch die Welt. So wurde die Verwirklichung des schönen Festspielgedankens vorläufig verhindert; andrerseits aber wurde das Riesenwerk dadurch auch

wieder mit einer Schnelligkeit verbreitet und populär gemacht, die sonst kaum zu erwarten stand. Vor dieser rasch wachsenden Popularität des Werkes mußten dann auch die hämischen Kritiken mehr und mehr verstummen, die sich bei Gelegenheit der ersten Ringaufführung wieder in alter Weise breitgemacht hatten.

Nun er im sicheren Hafen eingelaufen war, ging Wagner, der sich nimmer Rast noch Ruhe gönnte, an die Ausarbeitung seines weihevollsten Werkes, des Parsifal, dessen erste Keime und Pläne ebenfalls bis in die Züricher und Münchner Zeit zurückliegen. Die Dichtung war schon 1877 fertig, in den Jahren 1877—79 wurde die Musik skizziert, die ganze Partitur dann im Winter 1881/82 in Palermo vollendet, wo Wagner Heilung von einem immer wieder auftretenden alten Leiden (Gesichtsrose) suchte. Am 26. Juli 1882 erfolgte die erste Aufführung unter der Leitung Hermann Levis. Mit diesem Bühnenweihfestspiel hat Wagner die Bühne zum Tempel geweiht. Im Nibelungenringe, in den Meistersingern und im Tristan hatte der Meister die getrennten Schwesterkünste Musik und Dichtkunst wieder vereinigt und damit eine der größten Kunsttaten des Jahrhunderts vollbracht. Im „Parsifal" aber hat er die seit den Zeiten der Renaissance und der Reformation immer weiter auseinanderstrebenden beiden großen Kulturgebiete der Kunst und der Religion zum ersten Male wieder in einem lebendigen Kunstwerk zusammengefaßt. Seit Palestrinas himmlischen Weisen, seit Bachs Matthäuspassion und seit Beethovens Missa solemnis hat die Welt solche Klänge nicht vernommen, hat sie kein so echtes, aus dem Geiste der Zeit herausgeborenes, im schönsten Sinne religiöses Kunstwerk erschaut.

Wagner sollte die Aufführung seines Parsifal nicht lange überleben. Den Winter brachte er in Venedig zu; er wohnte im Palazzo Vendramin am Canale grande. Hier machte ein Herzschlag seinem reichen Leben am 13. Februar 1883 unerwartet ein Ende. Seine sterbliche Hülle wurde nach Bayreuth geleitet und dort am 18. Februar im Garten seiner Villa bestattet. Auf dem Wege vom Bahnhof zur Villa Wahnfried hatte sich eine unermeßliche Menschenmenge versammelt. Vor einer an der Straße errichteten kleinen Rednerbühne hielt der Wagen mit dem Sarge, und Oberbürgermeister Muncker und Friedrich Feustel hielten Trauerreden. Hierauf setzte sich der Zug wieder in Bewegung, und kurze Zeit später schloß sich die Erde über „dem großen Wort- und Tondichter".

Den Festspielgedanken hütet treu des Meisters Witwe. Im Bühnenfestspielhause zu Bayreuth sind während der letzten zwei Jahrzehnte zum Ring des Nibelungen und zum Parsifal auch Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Lohengrin und Der Fliegende Holländer einstudiert und im Geiste des Meisters aufgeführt worden.

Zweites Kapitel

Richard Wagners Musikdramen

„Sittlichkeit ist Massengebot unter dem Sehwinkel: Alles, was mir schadet, ist böse, alles, was mir nützt, ist gut. Die Sittlichkeit sagt: Du sollst! Der Eigenmensch aber sagt: Ich will! Kein Großer ist sittlich, wie die Kleinen sittlich sind. Nehmt Goethe! Mit dem trotzigen Lachen des Starken ging er seine Bahn, eine Naturgewalt, die nicht anders konnte, als sie wollte und, im letzten Grunde, mußte. Sittlichkeit ist Gebot für die Massen; höhere Sittlichkeit ist Wille des starken Einzelnen. Die höhere Sittlichkeit erscheint den Kleinen aber meist als Unsittlichkeit. Sie haben keinen Maßstab, Kolosse zu messen."

Der Wille des starken Einzelnen war es, den Wagner seinen Zeitgenossen entgegensetzte. Ihm blieb er treu, selbst dann, als die Kleinen sich empörten und ihn mit ihrem Hasse verfolgten. Er schuf eigene Werte und zwang die Menschen langsam, aber mit zäher Beharrlichkeit durch sein: Ich will! sie anzuerkennen. Auch er ging mit dem trotzigen Lachen die Bahn, die ihm vorgezeichnet war, und von der er, trotz aller Stürme und Nöte, nicht einen Fuß breit abwich.

Wagners Entwicklungsgang vollzog sich langsam, aber mit großer Stetigkeit und Folgerichtigkeit. In allen seinen Werken gibt er sich restlos aus: er ist kein Erdichter von Handlungen und Personen, sondern ein durchaus ehrlicher Gestalter all der Stimmungen, die in ihm wirken und weben. Ja, selbst seine gewaltigen Bühnenschöpfungen, sind sie letzten Endes nicht „zum Drama gewordene Lyrik?"! Und „ist Lyrik nicht der Überschwang eines reichen Herzens und einer reichen Phantasie, dem derjenige, der damit gesegnet ist, das Ventil des Wortes öffnet, um nicht an ihm zu ersticken? Jedes echte Gedicht ist Erlebnis, geboren aus dem Innersten des Dichters, unlösbar mit ihm verbunden und in seiner Totalität nur zu begreifen im Wesen des Dichters! Jedes Gedicht ist der Dichter selbst im Kleinen, spricht seine Sprache, hat seine Gebärden und blickt aus seinen Augen."

Daß die äußeren und inneren Bedrängnisse und Kämpfe, denen Wagner Zeit seines Lebens ausgesetzt war, ihn nicht nur nicht aus den Höhen seiner künstlerischen Reinheit herabzuziehen vermochten, sondern ihn vielmehr

zu immer kühneren Taten befähigten, so daß sich seine Werke als köstlichsten und lautersten Niederschlag einer reich angelegten Künstlerseele geben, mußte jeden zwingen, sich mit se ner Persönlichkeit auseinanderzusetzen; daher auf der einen Seite die glühendste Bewunderung, auf der andern Seite die gehässigste Schmähsucht. Und das ist das Charakteristische schon am jungen Wagner, daß er nicht über sich hinaus will, sondern immer nur so viel gibt, als er gerade zu geben hat. Darum treten seine Jugendwerke durchaus nicht mit genial sein sollenden Gebärden, sondern schlicht und ruhig auf, da in der Zeit, in der er sie schuf, noch die bloße Freude am Musizieren vorwiegt. Die Opern Die Hochzeit, Die Feen und Das Liebesverbot verraten eine hervorragende dramatische Begabung und lassen in ihrem Aufbau bereits den späteren Meister der Form ahnen. Ihre Texte dichtete sich Wagner selbst: zu der romantischen Oper „Die Feen" nach einer Novelle Gozzis La donna serpenta, zu der komischen Oper „Das Liebesverbot" nach Shakespeares Lustspiel Maß für Maß. Dichterisch sind diese Texte noch unfrei und unzulänglich, dagegen geschickt und wirkungsvoll im Aufbau. Die Musik weist einesteils noch wenig Eigenart auf und enthält vielfache Anlehnungen („französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe"), zeigt aber anderenteils in Einzelheiten schon typische Züge des späteren Wagner und erhebt sich in dem großen Monolog des Friedrich im „Liebesverbot" direkt zu bedeutender Größe.

1. Rienzi, der letzte der Tribunen.

Verraten diese ersten Bühnenwerke also noch wenig ausgesprochene Eigenart, so muß man die Weiterentwicklung Wagners, wie sie aus seinem nächsten Werke, dem Rienzi, spricht, bewundern, zumal zwischen der Entstehung des Liebesverbots und des Rienzi ein verhältnismäßig kleiner Zwischenraum liegt. Ganz zufällig war Wagner im Juni 1837 in Dresden eine Übersetzung des Romans Rienzi, the last of the Roman Tribuns von Sir Edward Bulwer-Lytton (1803—1873) in die Hände gefallen. Mit genialem Blick erkannte er die Möglichkeit, die Figur des Rienzi zum Helden eines Dramas zu machen, wenn man den geschichtlichen Schwächling und Tyrannen zu einer idealen Gestalt, vor allem aber zu einem Menschen umschuf. Allmählich begann das Werk in ihm lebendig zu werden, nahm deutlichere Formen an und verdichtete sich endlich zu der Schöpfung, die den Grundstein zu seinem Ruhme legen sollte.

Der Verfasser des englischen Romans hatte sich in der Hauptsache an die geschichtliche Überlieferung gehalten. Nach ihr wurde Nicolaus Laurentius Gabrini, später Cola di Rienzi genannt, der Sohn eines Schankwirtes, im Jahre 1313 zu Rom geboren. Schon in frühester Jugend war ihm der Haß gegen den Adel eingeimpft worden. Dem Dreiundzwanzig-

jährigen glückte es, nachdem er lange um die Gunst des Volkes gebuhlt hatte, von diesem zum Tribunen gewählt zu werden. Er verwaltete sein Amt streng, aber gerecht. Indessen wirkten die Macht, die er besaß, und die ihm erwiesenen Ehren schließlich doch verderblich auf ihn ein: er verfiel in Hochmut und Pomphaftigkeit. Diese Überhebung und sein anmaßendes Gebaren gegen Könige und selbst gegen den Papst führten sein Verderben herbei. Er mußte fliehen; in der Einsamkeit eines dunkeln Waldes verweilte er mehrere Jahre, den strengsten Bußübungen hingegeben. Eines Tages aber trat er in Prag vor König Karl IV. und prophezeite die Wiederkunft des west- und oströmischen Kaiserreichs. Der König lieferte den sonderbaren Schwärmer an Papst Clemens VI. nach Avignon aus (1352), der ihn jedoch dank der Fürsprache Petrarcas freigab. Nach mancherlei Gefahren und Abenteuern gelang es Rienzi, Truppen anzuwerben, mit denen er nach Rom zog und sich die Stadt unterwarf. Durch sein üppiges und ausschweifendes Leben sowohl, als durch die drückende Tyrannei, mit der er regierte, erbitterte er das Volk dermaßen, daß es sich schließlich mit dem Adel verband, um den anmaßenden Emporkömmling zu stürzen. Am 8. Oktober 1354 wurde Cola di Rienzi von einem Häscher der ergrimmten Römer niedergestochen.

Diese ziemlich verwickelten und des eigentlichen dramatischen Höhepunktes entbehrenden Vorgänge reduzierte Wagner auf das Allernotwendigste, indem er eine einfache, lückenlose, aber dramatisch äußerst wirksame Handlung daraus zog. Vor allem vertiefte er den Träger der Titelrolle, indem er ihn nicht, wie Bulwer, als idealen Helden par excellence hinstellte, sondern als großen Einzelmenschen, der nur eine Liebe kennt, die Liebe zu seiner Vaterstadt, die Liebe zum heiligen Rom.

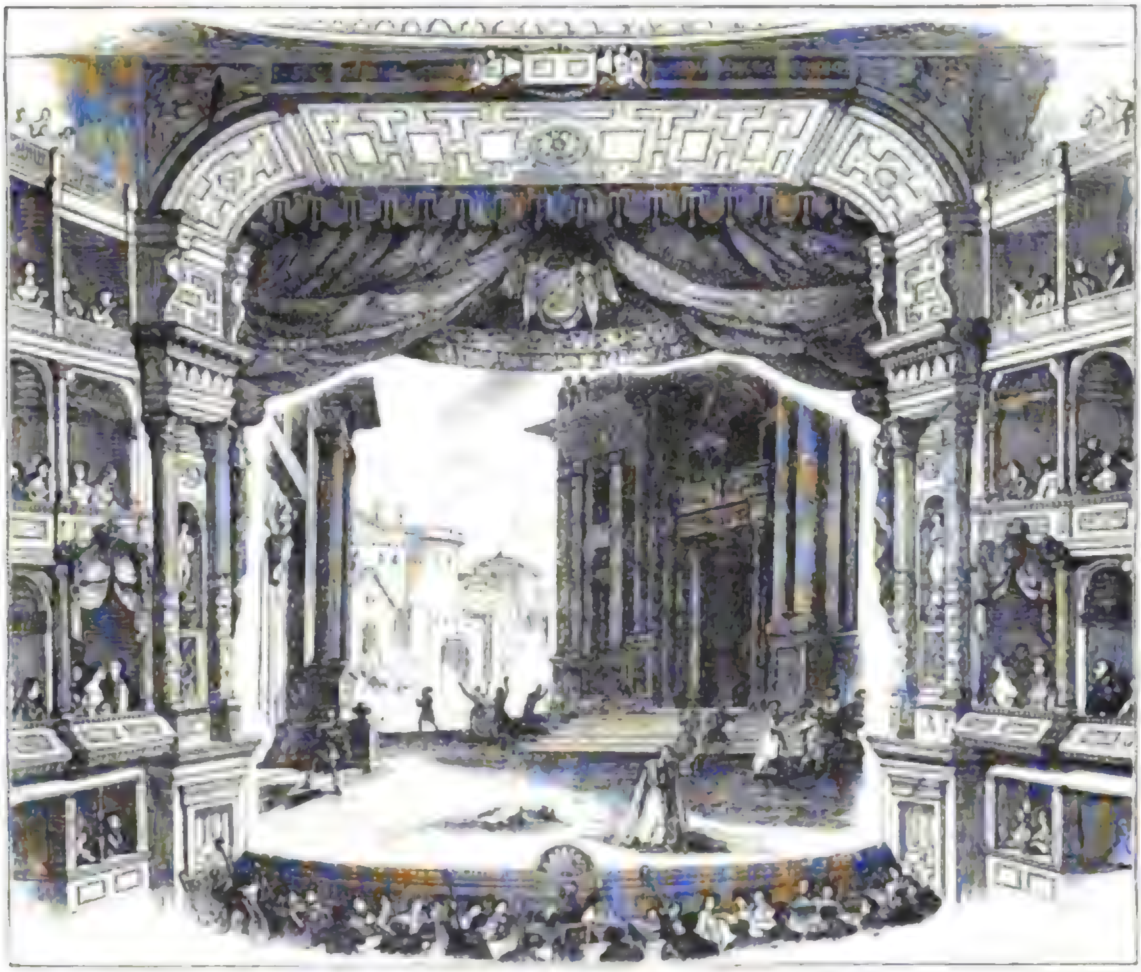
Das Textbuch bringt aufs glücklichste die Idee des Ganzen zum Ausdruck. Zwar schreibt Wagner über seine Rienzidichtung: „Hätte ich bei der Abfassung dieses Opernbuches nur im mindesten dem Ehrgeize gefrönt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, so würde ich nach dem Stand meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diktion und Vers mich genügend korrekt zu zeigen, was mir bei der Aufführung eines früheren Operntextes ‚Das Liebesverbot‘ sogar schon in dem Maße gelungen war, daß mir dies selbst die Anerkennung meines oben genannten sonstigen Freundes [Heinrich Laube] eintrug.“ Wagner hat mit dieser Ansicht sicher nicht recht, denn einerseits bedeutet der Rienzi einen Fortschritt nicht nur gegenüber seinen früheren Texten, so besonders dem des Liebesverbotes, sondern auch gegen die Opernbücher, wie sie damals und schon früher gang und gäbe waren; andrerseits aber finden sich in den lyrischen Partien dichterisch wertvolle Stellen von echter Schönheit. — Ein sehr feiner, den Dramatiker Wagner charakterisierender Zug ist die Beseitigung des konventionellen Balletts

und sein Ersatz durch eine Pantomime (Die Vertreibung der Tarquinier aus Rom), die nicht bloß Augenweide und Stillstand bedeutet, sondern aus der Handlung selbst herauswächst und rückwirkend sie um so fester und drängender gestaltet.

Die Handlung im Rienzi ist folgende: Übermütige Edle vom Hause Orsini sind im Begriffe, Irene, die Schwester Rienzis, zu entführen. Adriano, einer des den Orsini feindlich gesinnten Hauses Colonna, der dem Mädchen in echter Liebe zugetan ist, rettet die Bedrängte. Während der päpstliche Legat Raimondo und das Volk den Tumult zu beschwichtigen versuchen, kommt Rienzi und zwingt die Aufgeregten kraft seiner Worte zur Ruhe. Das Volk jubelt ihm zu und fordert, empört über die neue Anmaßung der nobili, während diese vor den Toren ihren Streit austragen, stürmisch von Rienzi, er solle Rom von ihrer Gewaltherrschaft befreien. Rienzi verspricht es, wird zum Volkstribunen gewählt und verkündet den Römern unter dem Schutze der Kirche die Freiheit. Die nobili, die mit dem Volke Frieden geschlossen haben, verbünden sich angesichts der bedrängten Lage, in der sie sich befinden, und beschließen, Rienzi meuchlings aus der Welt zu schaffen. Die Gelegenheit dazu soll das Friedensfest bieten, das der Tribun der Stadt Rom bereitet. Der Anschlag mißlingt dank der Vorsicht Rienzis, die ihn den Patriziern nicht trauen hieß. Auf Bitten Adrianos, der aus Liebe zu Irene auf Rienzis Seite steht, und Irenes selbst begnadigt der Tribun die Verschwörer. Allein die nobili, erbittert über den mißlungenen Anschlag und über die ihnen unangenehme Großmut Rienzis, lehnen sich von neuem auf; es kommt zu einem blutigen Zusammenstoß zwischen Volk und Adel, der mit der völligen Niederlage des letzteren endet. Adriano wird durch den Tod seines im Kampfe gefallenen Vaters zum Abfall von Rienzi bewogen und weiß das von einigen Aufwieglern bereits wankelmütig gemachte Volk völlig zum Abfall von seinem Tribunen zu bewegen. Auch der Papst sagt sich von ihm los, ja selbst der Bannfluch der Kirche bleibt ihm nicht erspart. Adriano, noch immer in heftiger Liebe zu Irene entflammt, will sie vor der zügellosen Wut des Volkes schützen, aber das Mädchen weist ihn in heller Empörung ab. Das Volk steckt das Kapitol in Brand; Rienzi und Irene kommen in den Flammen um, mit ihnen Adriano, der die Geliebte retten will. Triumphierend aber stechen die nobili auf das verhaßte Volk ein.

„Der Rienzi kann uns heute nur noch um seines Schöpfers willen lieb sein. Von dem Manne, der uns vom Holländer bis zum Parsifal ein Flammenzeugnis des Genius nach dem anderen enthüllt hat, schätzen wir nichts gering — aber auf dem Theater wird seines Bleibens bald nicht mehr sein. Auch ehrt man Wagners Geist dadurch nicht, noch erschließt man ihn denen, die sich zu seiner Nachfolge noch nicht erhoben haben ... Denen aber, die das ganze Schaffen des außerordentlichen Menschen überblicken, wird Wagner nur um so verehrungswürdiger scheinen, wenn sie den Riesenschritt

vom Rienzi zum Holländer gewahren" (Bulthaupt). Diesen und ähnlichen Urteilen kann man nicht ganz beistimmen. Ist auch der Rienzi, wie Wagner sagt, „ein gleichsam durch die Brille der großen Oper gesehenes Werk" und weist er noch die Neigung zu Pomp, großen feierlichen Aufzügen usw. auf, so ist doch zwischen jenen Werken, die man unter die große Oper zu rechnen pflegt, und dem Rienzi ein himmelweiter Unterschied. Dieser



Die erste Aufführung des Rienzi im Kgl. Hoftheater zu Dresden
am 20. Oktober 1842.
Vierter Akt, letzte Szene.
Nach einem Zeitbilde in der Leipziger Illustrierten Zeitung.

besteht vornehmlich in der ehrlichen Treue seines Schöpfers gegen sich selbst! Zugegeben, daß das Ohr des Hörers mitunter durch krasse Ausbrüche des Orchesters und durch mancherlei Banalitäten verletzt wird — es finden sich doch eine große Reihe so schöner Stellen, daß der ungeheuere Beifall, den das Werk bei seiner ersten Aufführung fand, wohl begreiflich erscheint. Zu diesen schönen Stellen gehören beispielsweise der Gesang der Friedensboten im zweiten, das Finale des vierten und das Gebet im fünften

Akt. Die Musik zum „Rienzi" bedeutet einen großen Fortschritt gegenüber den früheren Opern, und diesen Fortschritt können wir bei jedem neuen Werk, das uns Wagner schenkte, erkennen.

2. Der Fliegende Holländer.

Mit seinem nächsten Werke, dem Fliegenden Holländer, begab sich Wagner auf sein ureigenstes Gebiet: das der Sage und des Mythus. Er erkannte, daß gerade der Mythus seinen Intentionen sehr entgegenkomme, indem er es infolge der Einfachheit und Geradlinigkeit der Geschehnisse ermöglichte, eine klare und durchsichtige, von jeglichem Ballast befreite Handlung hinzustellen, was wiederum auch der Musik nur zugute kommen konnte. In der Behandlung der Sage lehnte sich Wagner an Heinrich Heine an, der in seinen Memoiren des Herrn von Schnabelewopski folgendes erzählt:

„Es ist die Geschichte vom verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem anderen Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boote herangefahren und bitten, ein Paket Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese muß man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiffe ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmaste befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt, oder die längst gestorben sind, so daß zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Urgroßmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahren im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgendein Vorgebirge, dessen Name mir entfallen, trotz des heftigen Sturmes, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde. Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue und erlaubte daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten und bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben!"

Wagner übernahm zwar Heines Idee der Erlösung durch die Liebe eines Weibes, vertiefte aber den tragischen Konflikt, indem er der düsteren Gestalt des Holländers die lichte des Erik gegenüberstellte. Mit Bulthaupt kann man behaupten, daß Wagner vielleicht besser daran getan hätte, wenn er die von Heine übernommene Sage noch mehr ausgestaltet hätte; denn „im Geschick des Fliegenden Holländers fehlt jede bedeutende Tatsache, aus der ein dramatisches Motiv zu entwickeln gewesen wäre, und Wagner

hat sich, seltsam genug, damit begnügt, ihren anekdotischen Kern unverändert zu lassen. Was ist denn Großes und Interessantes daran, daß der Kapitän eines Schiffes, dem es nicht gelingen will, ein Kap zu umsegeln, sich verschwört, er ließe in Ewigkeit nicht ab, und verdient ein solches, auf einen energischen Willen deutendes Wort, das sich wahrscheinlich mit einem kräftigen Seemannsfluch verband, daß Satan ein Es gilt! ausruft und dem Unglücklichen diesen Schwur mit seinem ‚In Ewigkeit‘ für bare Münze anrechnet? Diesem Prozeß fehlt jede höhere sittliche Berechtigung, und wir werden höchstens zu der Vermutung angeregt, der Holländer müsse noch andere Dinge auf dem Kerbholz haben, und jener Fluch habe das Maß nur voll gemacht. Auch das wäre und bliebe aber ein Fehler: die ganze Persönlichkeit des Helden hätte uns mit ihrem Fühlen und Wollen lebendig werden müssen; statt ihrer aber erhalten wir nur einen allerdings unheimlichen Schemen, dessen Leid uns rührt, aber da wir ihn nicht bis in die Wurzeln seiner Menschlichkeit verfolgen können, versagt das individuelle Interesse an ihm." Die Gestalt des dem Holländer gegenübergestellten Erik ist ebenfalls nicht tief genug angelegt, um uns für die Herbheit seines Schmerzes, als er der Geliebten entsagen muß, zu erwärmen. Wagner wollte in ihm das sinnliche, heißblütige Temperament, die ungestüme Leidenschaft verkörpern, um so einen wirksamen Gegensatz zu der qualvollen Sehnsucht des Holländers nach Erlösung zu schaffen. Doch leider hat der Gedanke eines derartigen Gegensatzes den Dichterkomponisten der naheliegenden Gefahr der Theatralik in die Arme getrieben. So ist aus Erik ein etwas schmachtlappiger Liebhaber geworden. Der alte Daland bewegt sich noch ganz im alten Geleise; dagegen ist Senta eine der interessantesten Frauengestalten, die Wagner geschaffen hat. Er selbst nennt sie ein kerniges nordisches Mädchen, doch widerspricht dem die Art, wie er sie in seiner Dichtung gezeichnet hat.

Die Frage der Amme Sentas:

„Wirst du dein ganzes junges Leben
Verträumen vor dem Konterfei?"

läßt schon auf einen anormalen Zustand schließen. Diese Annahme wird noch verstärkt durch das folgende Gespräch:

Erik: Kränkst du mein Herz nicht jeden Tag?
Senta: Dein Herz?
Erik: Was soll ich denken? — Jenes Bild ...
Senta: Das Bild?
Erik: Läßt du von deiner Schwärmerei wohl ab?
Senta: Kann meinem Blick Teilnahme ich verwehren?
Erik: Und die Ballade — heut noch sangst du sie!
Senta: Ich bin ein Kind und weiß nicht, was ich singe ...
O sag, wie? Fürchtest du ein Lied, ein Bild?
Erik: Du bist so bleich ...

Charakteristisch sind ferner folgende Regiebemerkungen: Senta, von dem Singen der Ballade „zu heftig angegriffen, sinkt in den Stuhl zurück“ und „bei dem Beginn von Eriks Erzählung versinkt sie wie in einen magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls“. Diese wenigen Bemerkungen erhellen zur Genüge, daß sich Wagner nachträglich über das Wesen seiner Senta einer Selbsttäuschung hingegeben hat; denn was sollen solche Zustände bei einem kernigen nordischen Mädchen!

Der Inhalt des Fliegenden Holländers ist kurz folgender: Ein heftiger Sturm verschlägt den nordischen Seefahrer Daland und den Fliegenden Holländer in dieselbe rettende Bucht. Nach sieben Jahren zum ersten Male wieder betritt der Holländer das Land. Da er nur durch die treue Liebe eines selbstlosen Weibes erlöst werden kann, begehrt er, als er hört, daß Daland eine Tochter Senta habe, sie zum Weibe. Diese, bis ins Innerste ergriffen von dem tiefen Leiden und den entsetzlichen Qualen des Holländers, beschließt, zum großen Schmerze ihres Geliebten Erik, den unglücklichen Mann zu erlösen und sein Weib zu werden. Während Erik ihr die bittersten Vorwürfe macht und sie sich zurückzugewinnen sucht, bricht der Holländer, der das Gespräch belauscht hat, in furchtbarer Aufregung hervor; falsch deutend, was zwischen Senta und Erik vor sich geht, reißt er sich von ihr los und stürzt von dannen, ehe er Sentas Geschick an das seine geknüpft hat:

„Um deine Treue ist's getan —
Um deine Treue — um mein Heil!
Leb wohl, ich will dich nicht verderben!“

Mit diesen Worten eilt er auf sein Schiff. In fliegender Hast gibt er seine Befehle zur Abfahrt. In wenigen Augenblicken ist er unterwegs. Senta aber wirft sich von einem Felsenriff in die Wogen des Meeres:

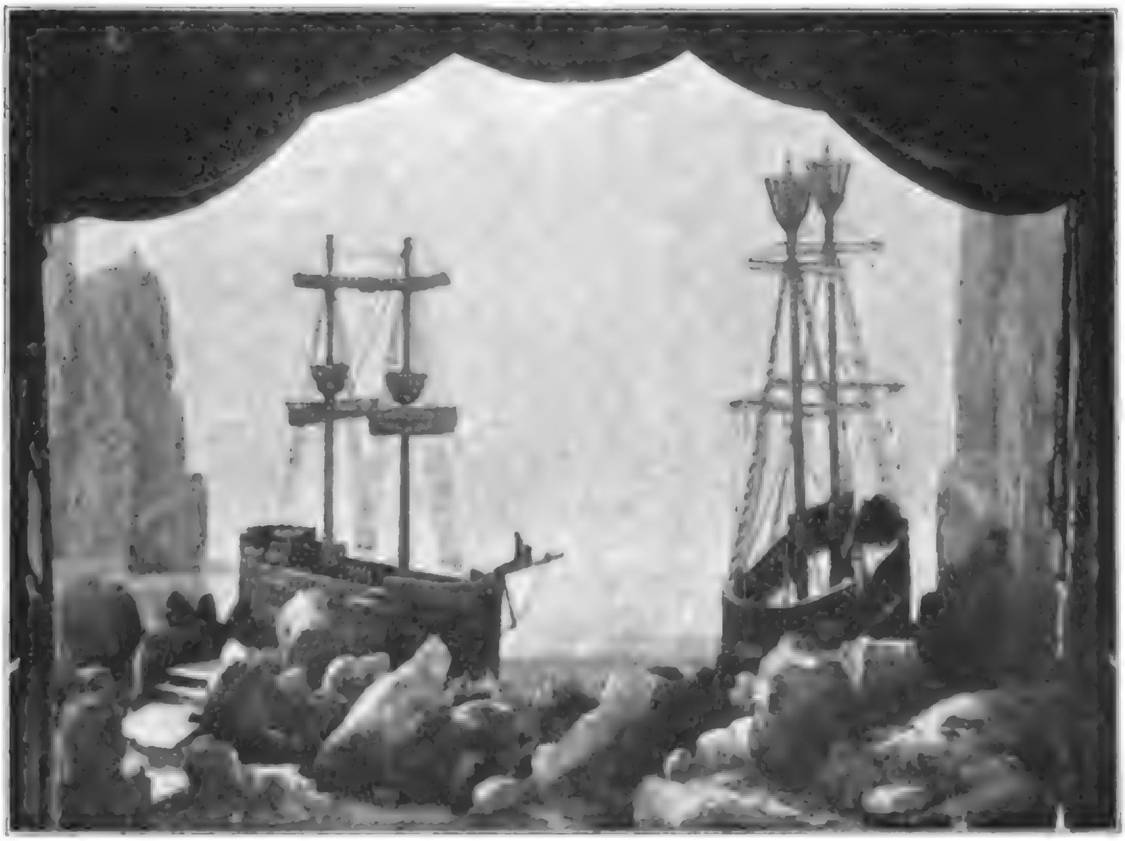
„Preis deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh mich, treu dir bis zum Tod!“

Das Schiff des Holländers versinkt, er selbst und Senta aber schweben erlöst in seliger Verklärung zum Himmel empor.

Der „Fliegende Holländer“ enthält die Keime zu Wagners späteren Musikdramen. Zum ersten Male verschmähte er, im Gegensatz zu den anderen Opernkomponisten, die Anwendung einzelner, in sich völlig abgeschlossener Gesangsnummern, die durch tiefe Einschnitte voneinander getrennt sind; er erweiterte vielmehr diese Formen bedeutend und ließ sie mit logischer Notwendigkeit ineinander übergreifen. So schuf er in seiner Oper nicht eine Reihe in sich abgeschlossener kleiner Kunstwerke, sondern ein einziges großes, abgerundetes Kunstwerk, dessen formale Geschlossenheit er durch die Anwendung von Leitmotiven erreichte.

Den dramatischen Mittelpunkt des ganzen Werkes bildet die Ballade

der Senta, in der der Gegensatz zwischen unheimlichem Grauen und der rührenden Sorge um den unglücklichen Mann zu hinreißendem Ausdruck kommt. Während die Partien zwischen Senta und Erik noch ziemlich konventionell gehalten sind, erhebt sich die Szene, in der Senta dem Holländer die Treue bis zum Tod gelobt, zu einer Höhe der Empfindung, wie sie bis dahin ganz unerhört war. Mit bewunderswerter Sicherheit ist die Gestalt des Holländers musikalisch gezeichnet; ein unheimliches Grauen zittert in dieser Musik, die den Hörer bei jedem Auftreten des Holländers in ihren



Die Bayreuther Dekoration zum ersten Aufzug des Fliegenden Holländers.

Bann zwingt. Ziemlich konventionell gibt sich dagegen wieder die Musik, die Wesen und Art Dalands schildert. Zwar enthält sie einige humoristische Schlaglichter, die aber bei Sentas Amme Mary viel glänzender aufgesetzt sind. Die Mädchen- und Seemannschöre nehmen durch ihre köstliche natürliche Fröhlichkeit ein, während die Chöre der Holländermannschaft mit ihrer düster-gespenstischen Färbung einen äußerst wirksamen Kontrast zu jenen bilden. Voll packender Realistik ist die Schilderung des sturmgepeitschten Meeres.

Die Musik zum Fliegenden Holländer hinterläßt einen bedeutenden Eindruck, weist aber im einzelnen Stellen auf, die das Gefühl wecken, als habe Wagner an dieses Werk nicht die letzte Feile gelegt. Diese Ver-

mutung findet immerhin eine gewisse Bestätigung, wenn man hört, daß Wagner die Musik zum Fliegenden Holländer in der kurzen Zeit von sieben Wochen niedergeschrieben hat.

3. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Der Sage nach soll sich der Ritter Tannhäuser auf den Weg zur Wartburg gemacht haben, um am Sängerkriege teilzunehmen. Unterwegs aber war er dem Banne der im Hörselberge hausenden Frau Venus verfallen. Lange Zeit blieb er bei ihr, bis ihm eines Tages das Gewissen schlug und er den gefährlichen Berg verließ, um bei Papst Urban IV. Vergebung für seine Sünden zu suchen. Der Papst gewährte sie ihm nicht: eher werde der dürre Stab, den er in der Hand hielt, Blätter und Blüten treiben, als daß Gott die Wollust des Sünders vergeben könne. Aber siehe da! Am dritten Tage grünte der Stab des Papstes, der nun überall nach dem Büßer suchen ließ — erfolglos; denn Tannhäuser war nach seiner mißglückten Bußfahrt zu Frau Venus zurückgekehrt. — Diese Sage läßt sich bis ins vierzehnte Jahrhundert zurückverfolgen. Veranlassung zu ihr hat wohl der wirkliche Tannhäuser gegeben, der um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts lebte und bei dem österreichischen Herzog Friedrich II. in hoher Gunst stand. Er führte ein sehr üppiges Leben und zog endlich, gänzlich verarmt, als Sänger durch Deutschlands Auen von Hof zu Hof.

Die Tannhäusersage hatte Wagner bereits in Paris kennen gelernt; festere Gestalt nahm sie erst 1842 in Teplitz an und drängte ihn zu neuem Schaffen. Vermittelt wurde sie ihm durch das alte Gedicht vom Tannhäuser, durch Tiecks Novelle Der getreue Eckhardt und der Tannenhäuser, durch E. Th. A. Hoffmanns Kampf der Sänger (der schon den Streit um die Liebe der Gräfin Mathilde zwischen Wolfframb von Eschinbach und Heinrich von Ofterdingen enthält), durch Fouqués dramatische und Heines poetische Fassung der Sage. Aber so, wie er sie vorfand, genügte sie ihm nicht. Aus dieser Erkenntnis heraus verschmolz er mit genialem dramatischen Blick den Tannhäuser der Sage mit Heinrich von Ofterdingen (dessen Vornamen er seinem Tannhäuser gibt), der im Sängerkrieg auf der Wartburg von Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide und Reinmar von Zweter besiegt wird. „Im richtigen Gefühl, daß der moralische Katzenjammer des Ritters und seine freiwillige Flucht zum heiligen Vater der dramatischen Stärke entbehren, daß somit dem Helden ein neuer mächtigerer Konflikt noch geschaffen werden mußte, stellt er der irdischen Liebe die himmlische gegenüber, der Venus die Elisabeth."

Der Inhalt des Wagnerschen Tannhäuser ist kurz folgender: Schon längere Zeit weilt Tannhäuser bei Frau Venus im Venusberg. Aber der ewige Sinnentaumel wird ihm plötzlich zum Ekel; sehnsüchtig verlangt es ihn nach der Erde zurück:

„Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Venus aber will ihn nicht von sich lassen. Da ruft er Maria, die Mutter Gottes, an; bei diesem heiligen Namen versinkt der ganze Berg der Sünde in die Tiefe, und Tannhäuser sieht sich in einer lieblichen Landschaft in der Nähe der Wartburg. Hier finden ihn die Ritter des Landgrafen Hermann von Thüringen, wie er in inbrünstigem Gebete die Gnade Gottes anfleht. Sie fordern ihn auf, mit ihnen auf die Wartburg zurückzukehren. Aber erst als Wolfram von Eschenbach ihm zuruft: „Bleib bei Elisabeth!" läßt Tannhäuser sich bestimmen, der Bitte der Ritter Folge zu leisten. Beim Anblick Elisabeths, der Makellosen, glaubt Tannhäuser, nun liege alles Häßliche in unerreichbar weiter Ferne hinter ihm. In dem darauffolgenden Sängerwettstreit aber vergißt er sich, besingt mit den feurigsten Worten den Sinnengenuß der Liebe und läßt in seinem Taumel das bis jetzt streng von ihm gehütete Geheimnis, daß er im Venusberg geweilt und die Liebe der Göttin genossen habe, laut werden. In großer Entrüstung dringen die Ritter und Sänger auf ihn ein, und nur Elisabeths Dazwischentreten rettet ihn vor dem Tode. Der Landgraf läßt Milde walten, verweist aber den Sünder seines Landes, bis er vom heiligen Vater in Rom entsühnt worden sei. Reumütig zieht Tannhäuser nach Rom — doch ohne Vergebung muß er zurück in die Heimat wandern. Ein heftiger Trotz erwacht da in ihm, und in seiner Verzweiflung sucht er den Weg, den er einstens so leicht gefunden, den Weg zu Frau Venus. Allein Wolfram gelingt es, ihn durch die Erinnerung an Elisabeth aus seiner Verblendung zu erretten. Der gefährliche Zauber weicht von ihm. In diesem Augenblicke naht ein Trauerzug mit der Leiche Elisabeths. Diese hatte, als sie unter den heimkehrenden Pilgern Tannhäuser nicht gewahrte, die heilige Jungfrau angefleht, ihr Leben zu nehmen, damit durch dies Opfer der Geliebte seiner Sünden ledig werde. Tannhäuser, überwältigt von Schmerz und Reue, bricht mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" tot an der Bahre zusammen. Zu spät kommen die Pilger aus Rom, die verkünden sollen, daß Gott dem Sünder durch den Papst verziehen habe.

Der Text bedeutet im Vergleich zu dem des Fliegenden Holländers einen großen Schritt vorwärts. Er ist von einer ergreifenden Poesie, und überreiche dichterische Feinheiten sind über das ganze Werk verstreut, die uns auch den Dichter Wagner lieb machen. Meisterhaft sind die Charaktere gezeichnet, und meisterhaft ist der Aufbau des Ganzen. Wie genial und mit welch sicherem Instinkt für Bühnenwirkungen reiht sich Szene an Szene, wie logisch geht eins aus dem andern hervor und wie sorgsam und weise sind Licht und Schatten verteilt!

Zwei Seelen wohnen in Tannhäusers Brust. Die eine möchte untertauchen in alle Genüsse der sinnlichen Liebe; die andere strebt empor zu den

reinen Höhen einer idealen Vergeistigung. Voll leidenschaftlichen Temperaments ist er den extremsten Stimmungen unterworfen. Daher die unvermittelten Gegensätze eines plötzlichen furchtbaren Ekels während des orgiastischen Sinnentaumels im Venusberg und eines Zurückfallens in die alte Leidenschaft, während er vor der Jungfräulichkeit Elisabeths der Liebe Wesen würdig besingen soll. Den Gegenpol zu Tannhäuser bildet Wolfram von Eschenbach, dessen Liebe nie ungebändigt dahinrast, sondern in scheuer Zurückhaltung aus der Ferne anbetet und in edler Resignation dem Freunde die Geliebte gönnt, trotzdem er ihn ihrer nicht für würdig hält. Er ist die erste jener der Liebe entsagenden Gestalten, die Wagner geschaffen hat, und die ihren herrlichsten Vertreter in Hans Sachs aufweisen. Elisabeth ist die inkarnierte Reinheit, deren rührende Naivität Wagner so anschaulich schildert:

Elisabeth: Was war es dann, das Euch zurückgeführt?
Tannhäuser: Ein Wunder war's,
Ein unbegreiflich hohes Wunder!
Elisabeth (freudig aufwallend):
Gepriesen sei dies Wunder
Aus meines Herzens Tiefe!
(Sich mäßigend, in Verwirrung):
Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!

Und

Landgraf: Drängt es Dich, dein Herz mir endlich zu erschließen?
Elisabeth: Blick mir ins Auge! Sprechen kann ich nicht.

In ihr kämpfen mädchenhafte Scheu mit den Liebesgefühlen des erwachenden Weibes, die sie nicht begreift und infolgedessen zurückzudämmen sucht. Zu wahrer Größe erhebt sie sich, als sie ihre Liebe zu Tannhäuser erkannt hat und nun um des Seelenheiles des Geliebten willen ihr junges Leben der Jungfrau Maria zum Opfer darbringt. Dieser lichten Gestalt steht in scharfem Kontrast Frau Venus, die personifizierte Sinnenlust, gegenüber.

Der große Wendepunkt in Wagners Entwicklung als Opernkomponist fällt in die für seine ganze künstlerische Persönlichkeit so hochbedeutsamen Dresdner Jahre. Hier erkannte er sein Ziel: die Schöpfung des neuen deutschen Musikdramas, eines Gesamtkunstwerkes, das die bisher gesonderten Einzelkünste in sich vereinigen sollte; hier fand er seinen neuen dramatischen Stil. Und unter den Werken dieser Periode nimmt der Tannhäuser eine bevorzugte Stellung ein, weil Wagner in dieser Schöpfung zum ersten Male mit den Traditionen der alten Oper energisch und mit vollem Bewußtsein der Bedeutung dieses Schrittes brach.

Im Jahre 1860 schrieb der Meister in seinem „Zukunftsmusik" betitelten Aufsatze, der einer französischen Prosaübersetzung seiner Operndichtungen als Vorwort beigefügt wurde: „Sie kennen meine Partitur des Tristan,

und wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom Tannhäuser zum Tristan ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum Tannhäuser zurückgelegt hatte." Das wird niemand bestreiten; denn die konsequente Durchführung des neuen Stilprinzips findet sich erst im „Lohengrin", während der Tannhäuser mit seinen zahlreichen in sich geschlossenen Melodien noch vielfach an die alte Opernform erinnert. Dennoch hat sich aber gerade



Dekoration zu Tannhäuser von M. Brückner in Coburg.

in dieser Oper der Bruch mit der Vergangenheit vollzogen. Wohl lassen sich im Tannhäuser noch einzelne Stücke vom Ganzen loslösen — der Pilgerchor, der Marsch, das Lied an den Abendstern usw. — und als selbständige Tonstücke, z. B. im Konzert, zu Gehör bringen, doch ordnen sich auch diese geschlossenen Sätze auf der Bühne völlig dem Drama unter, aus dessen Handlung sie hervorgewachsen sind. Sie sind auf der Bühne nicht um ihrer selbst willen da, oder gar um der Sänger oder des Publikums willen, und darin unterscheiden sie sich eben von den früheren Opernarien, Märschen, Aufzügen, Ballettmusiken und dergleichen. Neben diesen geschlossenen Sätzen, zum Teil in sie mit hineinverwoben, treten aber auch schon Leitmotive auf und werden höchst wirkungsvoll verwendet, wenn sie auch

noch nicht das eigentümliche organisierende Prinzip des Ganzen bilden, wie in Wagners späteren Werken.

Der Bruch mit der alten Oper war im Tannhäuser vorläufig mehr innerlicher als äußerlich formaler Natur; er bestand darin, daß Wagner ein für allemal den Entschluß faßte, in Zukunft der Galerie keinerlei Konzessionen mehr zu machen, d. h. sich weder durch das Verhalten des Publikums noch durch irgendeine traditionelle Form oder Gewohnheit zwingen zu lassen, etwas zu schreiben, was gegen die Logik des Dramas verstoßen oder diese gar aufheben könnte. Wagner hat fortan, wie wir wissen, unerschütterlich an diesem Prinzip festgehalten. Diese strenge Konsequenz hat ihn schließlich zum Siege geführt, aber nur durch mannigfache Kämpfe und Leiden. Und diese Kämpfe entzündeten sich gerade am Tannhäuser. Mit dieser Oper begann jener dreißigjährige erbitterte Krieg gegen Wagner und seine Werke, der die ganze musikalische Welt in zwei Parteien spaltete, und der eigentlich erst in allerletzter Zeit durch die allgemeine Anerkennung der universellen Bedeutung Wagners beigelegt worden ist. Mit dem Tannhäuser tauchte das Schlagwort Zukunftsmusik auf, mit dem während dieses ganzen Streites so gewaltig viel Unfug getrieben wurde. Ein Gegner Wagners hatte es aufgebracht, Prof. L. Bischoff in Köln, derselbe, der das Buch von Ulibischew über Beethoven übersetzte, in welchem behauptet wurde, daß dieser den Niedergang und Verfall der modenen Musik herbeigeführt habe. Da es nun nach Bischoff-Ulibischew mit der Musik immer weiter bergab geht, so bedeutet Zukunftsmusik eine so verkommene Art von Tonkunst, daß sie höchstens in der noch degenerierteren Zukunft Anklang finden kann. Später wurde dann böswilligerweise der Spieß umgedreht und die Erfindung des unglückseligen Wortes Wagner selbst in die Schuhe geschoben, indem man es zu einer der bekannten Überhebungen und Arroganzen des Dichterkomponisten stempelte, der damit habe andeuten wollen, daß seine Musik so außerordentlich sei, daß sie von der Gegenwart noch nicht verstanden werden könne. So wurde in diesem Kampfe alles verdreht. Das Spottwort aber wandelte sich allmählich von selbst zum Ehrenwort für den Meister.

Wenn wir heute mit einiger Verwunderung auf diesen Kampf zurückblicken, in dem so viel Unverstand und Gehässigkeit zutage trat, und wenn wir gar nicht begreifen, wie sonst verständige und gebildete Leute die poetischen und musikalischen Schönheiten des Tannhäuser so ganz übersehen konnten, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß Wagner in diesem Werke an die geistigen Fähigkeiten und an die geistige Arbeit seiner Zuhörer Anforderungen stellte, wie sie noch kein Opernkomponist seinem Publikum zugemutet hatte. Das Publikum verlangte in der Oper einen leichten Genuß, es wollte seine Denkfähigkeit im lauen Bade lieblicher Melodien einwiegen; Wagner dagegen wandte sich gerade an die wache Denkfähig-

keit, forderte gespannte Aufmerksamkeit, Anteil an der dramatischen Handlung, ja sogar ein gewisses Verständnis für philosophische Probleme. Dazu mußte das Publikum erst erzogen werden. Andrerseits war es auch weniger die Musik des „Tannhäuser", die abschreckte — obgleich der ganze Streit immer auf die Musik hinausgespielt wurde — sondern vielmehr Wagners eigene Theorie über seine Musik. Die Polemik, die dem Erscheinen seiner Werke jeweils voranging und sich an Wagners zahlreiche theoretische Schriften knüpfte, stellte sich gleichsam zwischen die Werke und



Die Sängerhalle in der Bayreuther Aufführung des „Tannhäuser".

den Hörer und ließ diesen zu keinem unbefangenen Genusse kommen. Man stritt sich so heftig über die Zukunftsmusik, daß man schließlich über der Zukunft die Musik vergaß; und an dieser leidigen Übertragung des Streites vom sachlichen auf das persönliche Gebiet war Wagner nicht ganz schuldlos. Sein leidenschaftliches Temperament drängte ihn fortwährend zur Mitteilung seines innersten Fühlens und Denkens. So suchte er das Verständnis seiner Werke, das naturgemäß erst mit der Zeit langsam heranreifen mußte, durch glänzend geschriebene theoretische Abhandlungen vorzeitig und gleichsam auf künstlichem Wege zu erzwingen. Wagner leitete seine Theorie, wie jeder echte Künstler, aus seinem Kunstschaffen, aus seinen eigenen Werken ab, nicht umgekehrt die Werke aus der Theorie. In

letzterem Falle aber befanden sich Publikum und Kritik des Meisters kritischen Schriften gegenüber; sie mühten sich, die in ihrem künstlerischen Sinn und ihrer eigenartigen Schönheit noch nicht erfaßten Kunstwerke aus den daraus abgeleiteten theoretischen Regeln verstehen zu lernen. Das ging natürlich nicht; denn in der Kunstentwicklung folgt die Theorie den Werken immer nach: Aristoteles kommt erst nach Äschylos und Sophokles. So richteten Wagners theoretische Schriften in der ersten Zeit, wenigstens beim großen Publikum, mehr Verwirrung an, als sie Nutzen brachten, und hätten damals auch dann zu bedauerlichen Mißverständnissen führen müssen, selbst wenn ihr Autor weniger schroff darin vorgegangen wäre und seine Gegner schonender behandelt hätte. Man darf aber deshalb Wagners Eifer, immer aufs neue wieder zu erklären und das Verständnis für seine Kunst zu wecken, nicht verkennen und darf den Wert seiner theoretischen Schriften nicht unterschätzen. Im Gegenteil, wir können den positiven Wert dieser Aufsätze und Abhandlungen nicht hoch genug anschlagen und müssen es für uns als einen ganz besonderen Glücksumstand betrachten, daß eine der mächtigsten Künstlerindividualitäten uns über ihre Absichten so eingehend aufgeklärt und uns einen so tiefen Einblick in die Werkstatt ihres Schaffens gewährt hat. Denn wir, die wir unter dem Einfluß der Zeit und der Kunstentwicklung die Musikdramen des Meisters verstehen gelernt haben, wir Nachkommen, deren Verständnis für die Wagnersche Kunst auf natürlichem Wege ausreifen konnte, können nun auch Wagners theoretische Schriften voll würdigen: für uns sind diese ein wahrer Schatz; bei der Mehrzahl der Zeitgenossen Wagners aber konnten sie nur Verwirrung anrichten: sie hemmten das Verständnis vielfach, statt es zu fördern.

Es war eine große Aufgabe, die sich Wagner mit der Komposition des Tannhäuser gestellt hatte. Galt es doch, den gewaltigen Kampf zwischen sündhafter und reiner Liebe in Tönen darzustellen. Wie entwickelt schon damals des Meisters Eigenart gewesen ist, zeigt die Vollendung gerade jener Teile, in denen Elisabeth, von süßen Ahnungen durchdrungen, zwischen jungfräulicher Scham und zartem Sichhingebenwollen hin und her schwankt, in denen andrerseits Frau Venus ihre üppige Pracht entfaltet und Tannhäuser von wilder Sinnengier gepeitscht wird. Den Höhepunkt der Partitur bildet Tannhäusers grandios aufgebaute Erzählung von seiner Romfahrt, deren wesentlichstes Merkmal der Sprechgesang, die bis dahin kühnste Neuerung Wagners, ist. Die Ouvertüre, ein Meisterwerk der Gestaltungskunst, bringt in nuce bereits den ganzen Inhalt des Dramas: den Sieg des Geistes über das Fleisch. Die Orchestereinleitung zum dritten Akt schildert Tannhäusers Pilgerfahrt. Wagner hatte ursprünglich ein großes Tonstück geplant, auch schon ausgeführt, und dieses deckte sich fast vollkommen mit der Erzählung Tannhäusers im dritten Akt. Aus der

Erwägung heraus, daß eine unveränderte Wiederholung dem Ganzen zum Schaden gereichen könne, arbeitete er dann aber das Vorspiel um: zum Vorteil, denn nun ist eine tatsächliche Steigerung vorhanden, die vorher fehlte. — Ein wesentlich anderes Gesicht zeigt die erste Szene des Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung. An Stelle der heiteren Sinnen- und Lebenslust trat „dämonische Raserei ... gepaart mit schwüler Sinnlichkeit. Nicht mehr von ungebundenem Genießen, jugendfrohem Liebesgenuß erzählen die Töne — nein, von unendlichem, verzehrendem und doch ungestilltem Liebesverlangen! Das ist nicht mehr hellenische Lebensfreude — da fühlen wir Tristanische Liebestragik" (Münzer). Die Instrumentation ist ungleich verfeinerter, ja raffinierter geworden — sehr zum Schaden des Ganzen; denn der große einheitliche Zug, den der Dresdner Tannhäuser aufweist, ist durch die — als solche aber trotzdem außerordentlich interessante — Detailarbeit verloren gegangen. „Als Beispiel eines klassischen Balletts ist das Bacchanal der Pariser Bearbeitung sicher unübertroffen. Ebenso unübertroffen freilich ist die ganze Partitur als ein Beispiel dafür, wie das Genie irren kann und wie es in bester Absicht und im besten Glauben gegen sein besseres Selbst zu arbeiten vermag." — Nicht zu leugnen ist, und es tut das ja auch der Größe des Meisters keinen Abbruch, daß manche Partie der Tannhäusermusik noch am Konventionellen klebt und die Melodiebildung gelegentlich geradezu trivial wird



Albert Niemann als Tannhäuser.

4. Lohengrin.

„Ein uralter und mannigfacher Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnen: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde."

Das ist der Kern der Lohengrinsage, die dem großen Dichtungskreis des Grals und der Tafelrunde entstammt. Das Hauptmotiv in ihr bildet in allen Fassungen der Haß, mit dem Friedrich Telramund gegen Elsa, die verwaiste Tochter des Herzogs von Brabant, streitet, um ihr Erbe an sich zu reißen. Die unschuldig Bedrängte von den Nachstellungen Telramunds zu befreien, sendet der heilige Gral einen seiner Ritter, Lohengrin, aus. Der heilige Gral ist eine Schale, in die einst Joseph von Arimathia das kostbare Blut des Heilands aufgefangen hat und die auf dem Berge Monsalvat in einem Tempel aufbewahrt wird. Jedes Jahr kommt eine Taube vom Himmel herab, um die Kraft des wundertätigen Blutes zu erneuen. Die Ritter, die sich dem Dienste des Grals weihen, werden in alle Welt entsandt, um für Tugend und Reinheit, wo immer sie in Gefahr sind, zu kämpfen; nur so lange aber haben sie überirdische Macht, als sie ungekannt verweilen.

Wagner brachte neue Momente in die Handlung. Bei ihm bildet den Anstoß zur scheinbaren Schuld Elsas ihr (ebenso wie Ortrud, Telramunds Gattin, von Wagner erdichteter) Bruder Gottfried. Gleichfalls vom Meister stammt die Verwandlung Gottfrieds in einen Schwan und seine Rückverwandlung. Dadurch aber, daß Wagner erst im letzten Augenblick den Schleier von dem Geheimnis des Schwanes lüftet, hat er die Handlung unnötig getrübt. Diese stellt sich folgendermaßen dar:

König Heinrich der Vogler, umgeben von sächsischen und thüringischen Grafen, Edlen und Reisigen, hält am Ufer der Schelde Tingtag ab. Es gilt, die Ungarn zu bändigen. Die Brabanter wollen dem Rufe des Königs Folge leisten; dieser aber hat erfahren, daß die Männer von Brabant durch Zwietracht und Fehde entzweit sind. Friedrich von Telramund erklärt die Ursache des Streites: Die Kinder des Herzogs von Brabant seien nach dessen Tode ihm zum Schutze übergeben worden. Er habe auf Wunsch des Herzogs dessen Tochter Elsa zur Gattin nehmen sollen. Eines Tages aber seien diese und ihr Bruder Gottfried zum Walde gegangen, Elsa allein sei zurückgekehrt. Nun klage er sie des Brudermordes an. Ortrud

aber, des Friesenfürsten Radbod Tochter, habe er als Gattin heimgeführt. Elsa muß vor den König treten; im Gefühle ihrer Reinheit verteidigt sie sich nicht, erzählt vielmehr einen Traum, in dem ihr verkündet worden sei, ein hehrer Ritter werde kommen und für sie kämpfen. Der König stellt die Entscheidung einem Gottesgericht anheim. Aber keiner will für Elsa kämpfen. In höchster Not kommt in einem von einem Schwane gezogenen Kahn ein Recke auf der Schelde hergefahren; in ihm erkennt Elsa den Helden ihres Traums. Er will für sie kämpfen und sie dann zu seinem Weibe machen. Nie aber dürfe sie ihn nach seinem Namen und seiner Art befragen, auch woher er komme, dürfe sie nicht wissen. Treu verspricht sie sein Gebot zu halten. Lohengrin siegt, das Leben Telramunds ist in seiner Hand, aber er schenkt es ihm. Da hebt das Volk Elsa und Lohengrin jubelnd auf die Schilde und führt beide im Triumph von dannen. — Im Hofe der Burg von Antwerpen sitzen Ortrud und Telramund, die Gebannten, in tiefer Nacht, während aus dem Palaste fröhliche Hochzeitsweisen erklingen. Telramund macht seinem Weibe Vorwürfe, weil er durch ihre Ränke seine Ehre verloren hat. Sie besänftigt ihn, gießt ihm aber zugleich das Gift des Mißtrauens ins Herz: Wer ist der Held, der für Elsa gekämpft? Muß er Namen und Herkunft nennen, so ist er machtlos. Ihn danach zu fragen, dazu muß Elsa gebracht werden. Und immer fester glaubt endlich Telramund daran, daß ein Zaubertrug ihm die Ehre raubte. Das Verlangen nach Rache erwacht in ihm. Ortrud weiß Elsas Mitleid zu erregen, und unter der heuchlerischen Maske der Demut träufelt sie ihr das Gift des Mißtrauens ins Herz. Sie weiß, es wird weiter und weiter fressen und endlich Elsas Glück vernichten. Der Morgen dämmert herauf, im Hofe entfaltet sich reges Leben. Friedrich von Telramund, der Geächtete, sucht unter den Edlen Bundesgenossen zu gewinnen, alle aber weichen vor ihm zurück, außer vieren, die ihm Gefolgschaft versprechen. Vor dem Portale des Münsters wird der Brautzug aufgehalten: Ortrud, die sich bisher bescheiden hinter Elsa gehalten hat, tritt hervor und heischt gebieterisch den Vortritt. All die heuchlerische Demut, mit der sie in der vergangenen Nacht Elsas Herz für sich einnahm, ist verschwunden. Lohengrins Dazwischenkunft verhütet das Äußerste, und nachdem Ortrud und Telramund vom Könige des Landes verwiesen worden sind, setzt sich der Hochzeitszug wieder in Bewegung. — Elsa und Lohengrin sind zum ersten Male allein in ihrem Gemach. Die trauliche Stille um sie her und der glühende Wunsch, den geliebten Mann bei seinem Namen nennen zu können, verleitet Elsa, in ihn zu dringen; zunächst unbewußt:

„Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet:
Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur wenn zur Liebesstille wir geleitet,
Sollst du gestatten, daß mein Mund ihn spricht.“

dann immer bewußter:

„O mach mich stolz durch dein Vertrauen,
Daß ich in Unwert nicht vergeh!
Laß dein Geheimnis mich erschauen,
Daß, wer du bist, ich offen seh!“

und endlich in einem alle Vorsicht vergessenden Mangel an Selbstbeherrschung:

„Nichts kann mir Ruhe geben,
Dem Wahn mich nichts entreißt,
Als — gelt es auch mein Leben! —
Zu wissen, wer du seist? . . .
Unselig holder Mann,
Hör', was ich dich muß fragen,
Den Namen sag mir an! . . .
Woher die Fahrt? . . .
Wie deine Art?“

In diesem Augenblicke stürzt Friedrich mit den vier Edlen entblößten Schwertes herein. Lohengrin streckt Telramund tot zu Boden und verläßt traurig das Gemach, um unter die am Ufer der Schelde versammelten brabantischen Heerhaufen zu treten und dem Könige zu sagen, daß er das Heer nicht gegen den Feind führen könne. Elsa habe Verrat an ihm begangen, nun sei seines Bleibens nicht länger. Er enthüllt dem Könige und dem Volke das Geheimnis seiner Herkunft. Da kommt der Schwan, um Lohengrin zurückzuholen. Mag er heimfahren, der stolze Ritter, jetzt kann Gottfried, der in den Schwan verwandelte Bruder Elsas, nicht erlöst werden! so jubelt Ortrud auf. Lohengrin, der ihre Worte vernommen hat, befreit ihn aber mit Hilfe der Macht des Grals; an die Stelle des Schwans tritt eine Taube, die Lohengrin zurückführt. Während der junge Herzog Gottfried die Huldigungen der Brabanter entgegennimmt, sinkt Elsa, gebrochen durch den selbstverschuldeten Verlust des Gatten, tot zu Boden.

Der Lohengrintext weist neben einigen kleinen Mängeln, die sich hauptsächlich in einer gewissen Verworrenheit mancher Partien fühlbar machen, große Schönheiten auf, die in der Brautnachtszene und in der Gralserzählung zu vollster Entfaltung kommen. Der Aufbau der Handlung ist ein Meisterwerk dramatischer Steigerung.

Lohengrin, der Ritter vom heiligen Gral, ist eine Idealgestalt, in der sich alle männlichen Tugenden vereinigen. Er stellt sich dar als die Verkörperung höchster Geistigkeit. Sein Gegensatz ist Elsa, die Repräsentantin des einfachen, empfindsamen Weibes in seiner vollkommensten Erscheinung. Elsa, die Reine, die sich in süßen Schauern in die Arme ihres Retters schmiegt, ist eine echt weibliche Figur, die Wagner als großen und wunderbaren Kenner der weiblichen Psyche zeigt. Ihre große Sehnsucht, so hoch dazu=



Gebetszene aus dem ersten Aufzuge des Lohengrin.

Aufführung in Bayreuth.

stehen wie der Geliebte, läßt dessen Verlangen, zu werden wie die Menschen, stark in den Hintergrund treten. Dadurch hat Wagner das Interesse an Lohengrin selbst etwas lahmgelegt. Man hat das Gefühl, daß er unter dem Zwange höherer Gesetze handelt und infolgedessen einer rein menschlichen Erwägung nicht zugänglich sein darf. Das wird selbst durch den Umstand nicht gemildert, daß Lohengrin sich sehnt, „aus dem erhabenen Reiche der Reinheit hinabzusteigen, teilzunehmen an der irdischen Gefühlswelt". Diesen beiden lichtverklärten Gestalten steht das düstere „Intriganten"-Paar, Friedrich von Telramund und dessen Weib Ortrud, gegenüber. Er ist ein Schwächling, der ganz dem Willen seines starken dämonischen Weibes untertan ist. Seine Zeichnung ist meisterhaft. Ortrud ist eine der lebensvollsten Gestalten, die überhaupt je auf der Bühne — nicht nur der Opernbühne — gestanden haben. Der elementare Haß, der ihr ganzes Wesen durchdringt, wirkt niemals karikiert, sondern lebenswahr bis ins kleinste.

In der musikalischen Ausgestaltung des „Tannhäuser" war Wagner schon einen beträchtlichen Schritt weitergegangen, als in seinem Holländer. Im „Lohengrin" aber wagte er es zum ersten Male, den Unterschied zwischen rezitativisch-deklamatorischem und lyrischem Gesang ganz aufzuheben und die Szenen und Akte in einem Flusse durchzukomponieren. Keine Halb- und Ganzschlüsse hemmen nunmehr den breiten Tönestrom, der sich majestätisch durch das ganze Drama ergießt. Keine dünnfadigen Rezitative und keine mit unendlichen Textwiederholungen belasteten Arien zerstückeln die Handlung oder lassen sie stocken. Wenn wir heute den Lohengrin hören, so scheint uns das alles so natürlich, daß wir zu glauben versucht sind, es gäbe nichts Leichteres als eine solche radikale Durchbrechung der starren Formen, und können es nur schwer verstehen, warum ein Beethoven, ein Weber nicht auch schon auf die gleiche Idee verfallen waren. Aber die Sache ist in Wirklichkeit nicht so einfach; denn wenn die alten Formen verschwinden, muß ein neues formales Prinzip gefunden werden. Dieses neue Prinzip, das dem frei dahinströmenden dramatischen Satze Einheitlichkeit und Geschlossenheit verlieh, entdeckte Wagner im Leitmotiv, das er in seinem Lohengrin zum ersten Male in bewußter Weise als formales Grundprinzip des musikalischen Dramas anwandte.

Wir haben gesehen, daß das Leitmotiv (zuerst als Erinnerungsmotiv) schon bei den älteren Opernkomponisten gelegentlich auftauchte, dann durch die Romantiker weiter ausgebildet und immer häufiger angewandt wurde, aber immer mehr im Sinne des Erinnerungsmotivs. Berlioz hatte ihm dann in seinen Programmsymphonien einen neuen Sinn gegeben und neue Funktionen zugeteilt, indem er es direkt zum Träger einer Idee oder gar zum musikalischen Abbild (Symbol) einer Person zu machen suchte (idée fixe). Hier knüpfte Wagner an. Das Leitmotiv als Symbol einer Idee verschmolz ihm zunächst mit den Angelpunkten der dramatischen

Handlung und verdichtete sich erst in zweiter Linie zum Symbol der dramatischen Personen, die als Träger dieser Handlung die entscheidenden Momente herbeiführen. Die Erlösungssehnsucht des Holländers wird zum musikalischen Leitmotiv, wie sie das dramatische Leitmotiv der Handlung ist; dann aber wird das Motiv auch zum Symbol der Senta, die dem Friedlosen die Erlösung bringt. Die heidnische Sinnenlust und die christliche Askese scheiden sich in die Motive des Venusberges und die des Pilgerchores usw. Und wie im Drama selber die einzelnen Handlungen sich folgerichtig auseinander und aus dem Charakter ihrer Träger entwickeln, so entwickeln sich auch in der musikalischen Darstellung des Dramas die Leitmotive mit zwingender Notwendigkeit auseinander. Nicht eine Person oder gar einen Gegenstand (den Schwan, Wotans Speer usw.) wollen diese Motive abmalen und gleichsam eine musikalische Rätselsprache neben der natürlichen Wortsprache bilden, wie der Unverstand behauptete und das halbe Verständnis auch heute noch vielfach glaubt, sondern sie bilden das musikalische Symbol der dramatischen Idee, deren sichtbare Träger jene Personen oder Dinge sind. Diese Motive, die gleichsam die Urzelle im Organismus des Wagnerschen Musikdramas bilden, schließen sich nicht mehr zu kleinen Einzelnummern, sondern zu großen dreisätzigen (d. h. dreiaktigen) Symphonien zusammen, die aber nicht nur im Geiste des Hörers, sondern auch äußerlich sichtbar auf der Bühne lebendig werden. In Beethovens Symphonien hatte Wagner grandiose dramatische Handlungen in Tönen erblickt; als sich nun in der neunten Symphonie diese Töne mit dem Dichterwort verbanden, da fehlte nur noch die Sichtbarmachung dieser tönenden und redenden Welt auf der Bühne, um das Gesamtkunstwerk in die Erscheinung treten zu lassen. Im „Lohengrin“ schuf Wagner das erste Musikdrama nach diesen Prinzipien.

Die Musik zum Lohengrin trägt scharf ausgeprägte Züge einer charaktervollen Eigenart. Sie setzt im Vorspiel mit lyrischer Zartheit ein und steigert sich allmählich bis zu der Szene, worin der elementare Haß Ortruds zu grandiosem Ausbruch kommt. Eine geniale Vereinigung von schwelgerischer Lyrik und dramatischer Kraft ist die Liebesszene zwischen Elsa und Lohengrin im dritten Akt.

5. Tristan und Isolde.

„Nun weiß ich, wann der letzte Morgen sein wird, wann das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht, wann der Schlummer ewig und nur ein unerschöpflicher Traum sein wird. Himmlische Müdigkeit fühl' ich in mir. — Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz. Die kristallene Woge, die, gemeinen Sinnen unvernehmlich, in des Hügels dunkelm Schoße quillt, an dessen Fuß sich die irdische Flut bricht: wer sie gekostet hat, wer oben stand auf dem Grenzgebirge

der Welt und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz — wahrlich, der kehrt nicht in das Reich der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset" (Novalis).

Tristan und Isolde, diese herrlichste Liebestragödie, die je von einem Dichter geschaffen wurde, gipfelt in dieser verzehrenden, bei aller Qual doch süßen Sehnsucht nach der Nacht des Todes:

„O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
Gib Vergessen,
Daß ich lebe;
Nimm mich auf
In deinen Schoß,
Löse von
Der Welt mich los!
Verloschen nun
Die letzte Leuchte:
Was wir dachten,
Was uns deuchte,
All Gedenken,
All Gemahnen,
Heilger Dämmrung
Hehres Ahnen
Löscht des Wähnens Graus
Welterlösend aus."

In diese Nacht zu versinken, befreit von aller sinnlichen Leidenschaft, jedes ganz begraben in der Liebe des andern, das ist Tristans und Isoldens Begehren. Für sie bedeutet der Tod nicht das Ende, sondern den Beginn der innigsten Vereinigung. Wagner hat mit wahrer Größe und genialer Kraft die alte Sage mit modernem, warmpulsierendem Leben erfüllt, indem er das Denken und Fühlen Tristans und Isoldens in die Höhen seiner großzügigen Weltanschauung emporhob. Ihm war das Leben nur ein kurzer Ruhepunkt auf dem Wege zum Tode und der Tod nicht mehr ein Schrecknis, sondern eine Erlösung von aller Erdenqual und Schwere.

Die Tristansage reicht weit zurück, jedoch datieren ihre frühesten Aufzeichnungen erst aus dem zwölften Jahrhundert. Wagner lernte sie aus dem Epos des mittelalterlichen Sängers Gottfried von Straßburg kennen und hat sich in der Behandlung des Stoffes auf diesen gestützt. Der Inhalt des Wagnerschen Werkes ist dieser:

Auf dem Vorderdeck des Schiffes, das Isolde unter Tristans Schutz nach Kornwall bringen soll, weilen in einem zeltartigen Gemache Isolde und ihre Begleiterin Brangäne. Isolde, die Tochter des Königs von Irland, war mit ihrem Vetter Morold verlobt. Aber in Kornwall, dem Lande des Königs Marke, ward Morold von Tristan im Kampfe erschlagen. Tristan selbst war verwundet worden, und nur eine vermochte die sich nie schließende Wunde zu heilen, Isoldes Mutter. Als Spielmann Tantris verkleidet, war Tristan zu ihr nach Irland gefahren. Isolde hatte in ihm den erkannt, der ihren Verlobten erschlug, und hatte ihn töten wollen. Aber ein Blick aus seinen Augen verwandelte ihren Haß in flammende Liebe. Nach gegenseitigen Treuschwüren verließ Tristan, als er gesundet war, Irland und kehrte nach Kornwall zurück. Nun war er wiedergekommen, um Isolden heimzuführen, nicht für sich, sondern für seinen Herrn, den alten König Marke. Jetzt sind sie auf der Reise zu ihm. — In auflodernder Leiden-

schaft weigert sich Isolde, die Gattin des ungeliebten Königs zu werden. Sie wähnt, Tristan habe sie verraten und ihr Schmach antun wollen; den Dank, den er ihr für seine Heilung schulde, und ihre Liebe lohne er mit Verachtung. Das Schiff nähert sich dem Lande. Da erklärt Isolde, nicht eher vor König Marke treten zu wollen, als bis Tristan seine Schuld gesühnt habe: er soll ihr den Todestrank zutrinken. In verzweifelter Angst aber vertauscht Brangäne den gefährlichen Inhalt der Schale mit dem Liebestrank. Tristan ergreift die Schale und will sie leeren; aber bevor er sie austrinken kann,



Dekoration zum zweiten Aufzuge von Tristan und Isolde.
Aufführung in Bayreuth.

entreißt Isolde sie ihm und trinkt selbst den Rest. Beide erwarten die Wirkung des Giftes, doch nicht der Tod kommt zu ihnen, sondern die Liebe: selig sinken sie sich in die Arme. Mit solcher Liebe im Herzen wird Isolde dem alten König entgegengeführt. — Isolde ist König Markes Gattin geworden, aber die Liebe zu Tristan lebt fort in ihrem Herzen und wächst von Tag zu Tag. Von einem zum Schein veranstalteten Jagdzuge unerwartet zurückkehrend, überrascht der König die beiden Liebenden. Er trauert tief über die Täuschung, die ihm der treue Tristan bereitet hat, und dieser sieht nur einen Ausweg aus dieser Schmach: den Tod. Er weiß, daß Isolde ihm folgen wird, und so küßt er sie noch einmal, zum letzten Male, da fährt Melot, der falsche Freund Tristans, zornig auf und durch-

bohrt ihm die Brust. — Im Garten von Kareol, der Burg seiner Väter, liegt der sterbende Tristan. Kurwenal, sein treuer Diener, hat ihn zu Schiff fortgeführt vom Hofe König Markes. Heiße Sehnsucht hegt Tristan nach Isolden. Da erklärt ihm Kurwenal, die Geliebte werde noch heute kommen, zuverlässige Boten seien nach ihr ausgesandt. Das Liebesverlangen Tristans ist so heftig, daß er in seiner Leidenschaft den Liebestrank verflucht und sie, die ihn gebraut. Er bricht unter dieser Erregung zusammen. Als er wieder zu sich kommt, harrt er in fiebernder Sehnsucht der Ärztin, die ihm allein zu helfen vermag. Und Isolde kommt! Wankend stürzt ihr der Sterbende entgegen. Noch einmal nennt er ihren süßen Namen, dann gleitet er entseelt in ihren Armen zu Boden. — Unterdessen hat sich der Küste ein zweites Schiff genaht, das König Markes mit seinem Gefolge. — Kurwenal eilt den Kommenden entgegen, schlägt den Verräter Melot nieder und fällt dann den König an, der ihn aber zu Boden streckt. Tief erschüttert steht König Marke vor den Leichen Tristans und Kurwenals. Er kam, um die beiden Liebenden miteinander zu vereinen, und sieht nun: es war zu spät. — Isolde, die an der Leiche Tristans niedergesunken ist, erhebt sich noch einmal. Verzückt preist sie die Wunder der Liebe und dann geht auch ihre Seele ein in die Nacht des Todes.

Zwei Momente sind es, in denen sich Wagner von seinen Vorbildern wesentlich entfernt: erstens der Umstand, daß sich Tristan und Isolde schon vor dem Genuß des Liebestrankes lieben, und zweitens die Bedeutung des Liebestrankes selbst.

Während den mittelalterlichen Dichtern der Liebestrank, entsprechend der niedereren Kulturstufe, auf der sie standen, ein bloßer Zaubertrank ist, erhält er bei Wagner eine, wie Hans von Wolzogen sehr treffend sagt, psychologische Bedeutung. Hier ist es nicht ein plumper Zufall, der die beiden den Trank trinken und so die Liebe in ihnen aufblühen läßt, nein: sie lieben sich längst, wenn sie den vermeintlichen Todestrank trinken. Das imaginäre Bewußtsein, dem Tode verfallen zu sein, löst ihre Zunge. Noch einmal, ehe sie eingehen in das ewige Nichts, wollen sie sich ihre Liebe künden. Und in diesem Gefühl des nahen Todes wirft ihre Leidenschaft sie noch einmal einander in die Arme. Daß Brangäne den Todes- durch einen Liebestrank ersetzt hat, ist vollständig belanglos, da die beiden ebensogut jedes beliebige andere Getränk hätten trinken können, wenn nur das Bewußtsein in ihnen war, den Todestrank zu trinken. — — —

„Heut vorm Jahre vollendete ich die Dichtung des Tristan und brachte Dir den letzten Akt. Du geleitetest mich nach dem Stuhl vor dem Sofa, umarmtest mich und sagtest: ‚Nun habe ich keinen Wunsch mehr!‘“

„An diesem Tage, zu dieser Stunde wurde ich neu geboren. — Bis dahin ging mein Vorleben: Nun begann mein Nachleben. — In jenem wundervollen Augenblicke lebte ich allein. Du weißt, wie ich ihn genoß? Nicht auf-

brausend, stürmisch, berauscht, sondern feierlich, tief durchdrungen, mild durchwärmt, frei, wie ewig vor mich hinschauend. — Von der Welt hatte ich mich, schmerzlich, immer bestimmter losgelöst. Alles war zur Verneinung, zur Abwehr in mir geworden. Schmerzlich war selbst mein Kunstschaffen; denn es war Sehnsucht, ungestillte Sehnsucht, für jene Verneinung, jene Abwehr. — Das Bejahende, Eigene, Sich-mir-Vermählende zu finden. Jener Augenblick gab es mir mit einer so untrüglichen Bestimmtheit, daß ein heiliger Stillstand sich meiner bemächtigte. Ein holdes Weib, schüchtern



Tristan und Isolde. Zweiter Aufzug, dritte Szene.
Aufführung in Leipzig.

und zagend, warf mutig sich mitten in das Meer der Schmerzen und Leiden, um mir diesen herrlichen Augenblick zu schaffen, mir zu sagen: Ich liebe Dich! — So weihtest Du Dich dem Tode, um mir Leben zu geben? So empfing ich Dein Leben, um mit Dir nun von der Welt zu scheiden, um mit Dir zu leiden, mit Dir zu sterben. — Nun war der sehnsüchtige Zauber gelöst! — Und dies eine weißt Du auch, daß ich seitdem nie mehr im Zwiespalt mit mir war. Verwirrung und Qual konnte über uns kommen, selbst Du konntest vom Trug der Leidenschaft hingerissen werden: ich aber — das weißt Du! — ich blieb mir nun stets gleich, und meine Liebe zu Dir konnte nie, durch keinen noch so schrecklichen Augenblick, mehr ihren Duft, ja nur ein zartes Stäubchen dieses Duftes verlieren. Alle Bitterkeit war mir geschwunden,

ich konnte irren, mich leidend, gequält fühlen, aber immer blieb es mir licht, und klar wußte ich immer, daß Deine Liebe mein Höchstes sei und ohne sie mein Dasein ein Widerspruch mit sich selbst sein müßte."

Es war am 18. September 1858, als Wagner diesen Brief an Mathilde Wesendonk richtete. Er entstammt einer ruhigeren Stimmung, als sie bei ihm um diese Zeit vorzuherrschen pflegte. Denn es war eine Zeit schwersten Leidens für ihn, als er die Tristanpartitur schrieb: die Zeit nach der jähen Trennung von Mathilde Wesendonk. Aber gerade die Größe der Qualen lieh ihm Worte und Töne, zu sagen, was er leide. Sie bewirkte, daß alle Sehnsucht, alle Liebesqual, die sein Wesen durchströmten, sich in die herrlichste Tonschöpfung umsetzten. Welche Befreiung war es für ihn, seinen Schmerz auf solch wohltuende Art vom Herzen wälzen zu können! Wie leicht und selig es ihm zu Sinn war, als er am dritten Akt arbeitete, beweisen zwei Stellen aus Briefen an Mathilde Wesendonk, die hier folgen mögen:

„Der dritte Akt ist begonnen. Mir ist dabei recht deutlich, daß ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: Jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen. Auch ist mir, als ob dieser scheinbar leidenvollste Akt mich nicht so stark angreifen werde, als es zu denken wäre. Sehr griff mich noch der zweite Akt an. Das höchste Lebensfeuer loderte in ihm mit so unsäglicher Glut hell auf, daß es mich fast unmittelbar brannte und zehrte. Je mehr es sich gegen den Schluß des Aktes hin dämpfte und die sanfte Helle der Todesverklärung aus der Glut brach, wurde ich ruhiger."

Und „Ich fürchte, die Oper wird verboten — falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird: nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten, vollständig gute müssen die Leute verrückt machen, — ich kann mir's nicht anders denken. Soweit hat's noch mit mir kommen müssen!! O weh — —"

Die Musik zum Tristan ist das Unvergleichlichste geworden, was je ein Künstler erschuf. „Peinigende Chromatik, unruhig wogende Modulation, ein Übermaß alterierter Akkorde, unerhört weit gespannte Vorhalte, bald stockende, bald nervös pulsierende Rhythmen, obstinates Vermeiden aller Ruhepunkte", und eine die Stimmungen des Werkes auf das glücklichste treffende, höchst differenzierte Instrumentationskunst lassen die feinsten und intimsten Regungen Wagners und sein ganzes reichbewegtes Innenleben in der Seele des Hörers wach werden.

Der außergewöhnliche Vorwurf des Tristan, der an äußeren Geschehnissen arm, an inneren dagegen um so reicher ist, bedingt den musikalischen Stil. Mit dem Tristan beginnt die Schaffensperiode Wagners, deren charakteristischste Eigentümlichkeit der Sprechgesang bildet, und der von nun an als das herrschende Moment in Wagners Schöpfungen zu betrachten



Friedrich Uhl H. v. Rosti A. de Caiverini Hans von Bülow Adolf Jensen Felix Draeseke Leopold Damrosch Michael Moszonyi
Richard Pohl August Röckel Richard Wagner Dr. Gille Franz Müller Alexander Ritter Heinrich Porges

Richard Wagner und seine Freunde nach der Generalprobe von Tristan und Isolde.

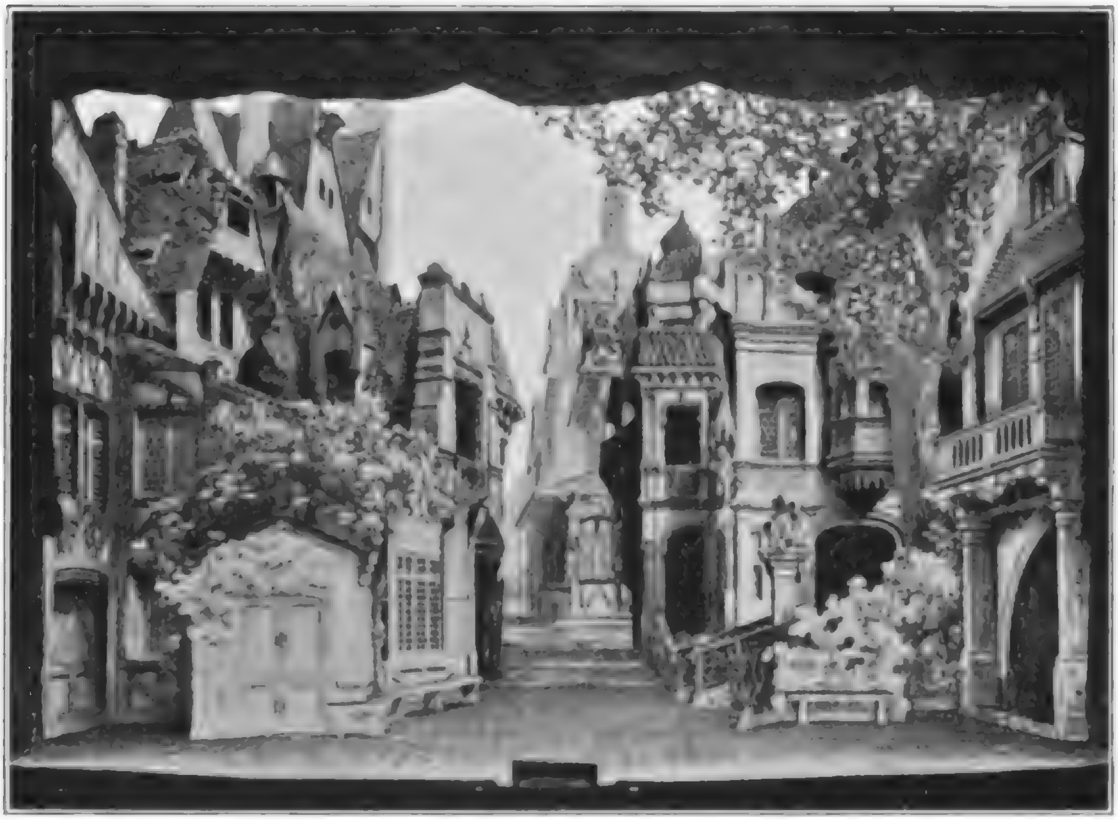
Photographie vom 17. Mai 1865.

ist. Unter Sprechgesang versteht man die durch Richard Wagner geschaffene moderne Art des Rezitatives, „in der die Singstimme im getreuen Anschluß an die [kunstgemäß gesteigerte] natürliche Deklamation sich frei bewegt", während das Orchester im Gegensatz zu früher eine reiche Ausgestaltung erfährt. Ihm ist die Themenbildung und deren Verarbeitung anvertraut, es hat ferner die textlichen und szenischen Vorgänge zu untermalen und auszudeuten. In einem ununterbrochenen Dahinströmen bewegt sich die dem Orchester zuerteilte, wenn auch zeitweilig von den Singstimmen übernommene sogenannte unendliche Melodie. Die größten und mächtigsten Steigerungen gewinnt Wagner nun, sobald er die Singstimme aus dem Sprechgesang in eine breit ausladende Melodie ausmünden läßt.

6. Die Meistersinger von Nürnberg.

Am Johannistag findet ein Wettgesang der Meistersinger von Nürnberg statt; dem Sieger wird der Goldschmied und Meistersinger Veit Pogner seine Tochter Eva zum Weibe geben. Nun geschieht es aber, daß Eva und Walter von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken, am Tage vor dem Johannisfeste sich in der Kathrinenkirche zum ersten Male sehen und von tiefer Liebe zueinander ergriffen werden. Als Walter hört, auf welche Art Eva errungen werden könne, beschließt er, sich am Wettgesange zu beteiligen. Aber die Meistersinger halten sich in ihren Weisen streng an die vorgeschriebenen Regeln, und so vermag Walters Sang, mit dem er hoffte, zum Meister gewählt zu werden, und den er in keine erstarrten Formen gießt, sondern frei dahinströmen läßt, sich nicht den Beifall der Meister zu erringen. Walter von Stolzing aber verliert, dank der Teilnahme, die in Hans Sachs für ihn erwacht ist, die Hoffnung nicht. — Am Abend dieses selben Tages geht Eva zu Hans Sachs, um von ihm etwas über den Geliebten zu erfahren. Sachs stellt sie auf die Probe, indem er scheinbar die Ansicht der Meister über Walters Gesang teilt. Eva wendet sich empört und gekränkt von ihm ab und beschließt mit Walter, der in der Dunkelheit herbeischleicht, zu entfliehen. Aber Sachs, der die beiden von seiner Werkstatt aus beobachtet hat, vereitelt ihre Flucht, indem er durch einen quer über die Straße geworfenen Lichtschein und ein an und für sich harmloses, in diesem Zusammenhange aber doppelten Sinn bergendes Lied die Liebenden, scheinbar absichtslos, in Verwirrung bringt. Da erscheint Beckmesser, der Stadtschreiber, der Eva als sein Weib heimführen möchte, und bringt ihr, in Wahrheit aber Magdalenen, die sich für Eva ans Fenster gestellt hat, ein Ständchen, das immer und immer wieder von dem lustigen Hämmern Sachsens unterbrochen wird. Der Lärm weckt David. Als dieser sieht, daß Beckmesser Magdalenen ein Ständchen bringt, schlägt er in wütender Eifersucht auf ihn ein. Allmählich werden die Nachbarn aufmerksam, in Nachtgewändern und Nachthauben kommen sie auf die

Straße gestürzt — und nicht lange dauert es, so ist die schönste Prügelei im Gange, bei der Beckmesser recht übel zugerichtet wird. Die allgemeine Verwirrung wollen Eva und Walter benutzen, um die Flucht zu bewerkstelligen, aber Hans Sachs, der die beiden nicht aus dem Auge gelassen hatte, erwischt den Junker und führt ihn in sein Haus. — Walter Stolzing ist ein Sang gelungen, der sich wie von selbst in die Regeln und Formen der Meistersinger einfügt. Diesen findet Beckmesser, der in kläglichstem Zustande und von der vergangenen Nacht im höchsten Grade mitgenommen ist, auf einem



Szenenbild aus dem zweiten Akt der Meistersinger.
Aufführung in der Großen Oper zu Paris.

Blatt Papier. Mit neidischem Lächeln wirft er Sachs vor, daß er sich auch um Evas Hand bewerben wolle. Um ihm das Gegenteil zu beweisen, schenkt ihm Sachs die von Stolzing gedichteten Verse. Und nun beginnt das Johannisfest: die Zünfte ziehen auf, die Meistersinger kommen, das Volk jubelt seinem geliebten Hans Sachs begeistert zu. — Dann tritt Beckmesser vor. Die herrlichen Verse Walters trägt er in der jämmerlichsten Verstümmelung vor, so daß das Volk in ein lautes Hohngelächter ausbricht. Geschlagen muß er das Feld räumen, und nun tritt der Junker vor: Voller Begeisterung singt er seine Verse und erringt damit den Beifall aller und Evas Hand. Die Meisterkette, mit der Pogner ihn schmücken

will, weist er voller Entrüstung zurück. Mit einem hinreißenden Hymnus auf deutsche Kunst und deutsche Meisterehre schließt das Werk.

In den „Meistersingern" verläßt Wagner den Boden des Mythus und greift zurück auf das Leben und Treiben der mittelalterlichen Zünfte, und zwar vornehmlich auf die der Meistersinger. Er hat damit ein köstliches und lebenswahres Bild mittelalterlichen Kleinstadtwesens geschaffen. Dies wurde ihm verlebendigt durch Wagenseils Nürnberger Chronik aus dem Jahre 1697. Dabei blieben bereits vorhandene Bearbeitungen des Stoffes, z. B. die dramatische von Deinhardstein, sowie die Opern von Gyrowetz und Lortzing (vgl. S. 544) ganz ohne Einfluß auf ihn.

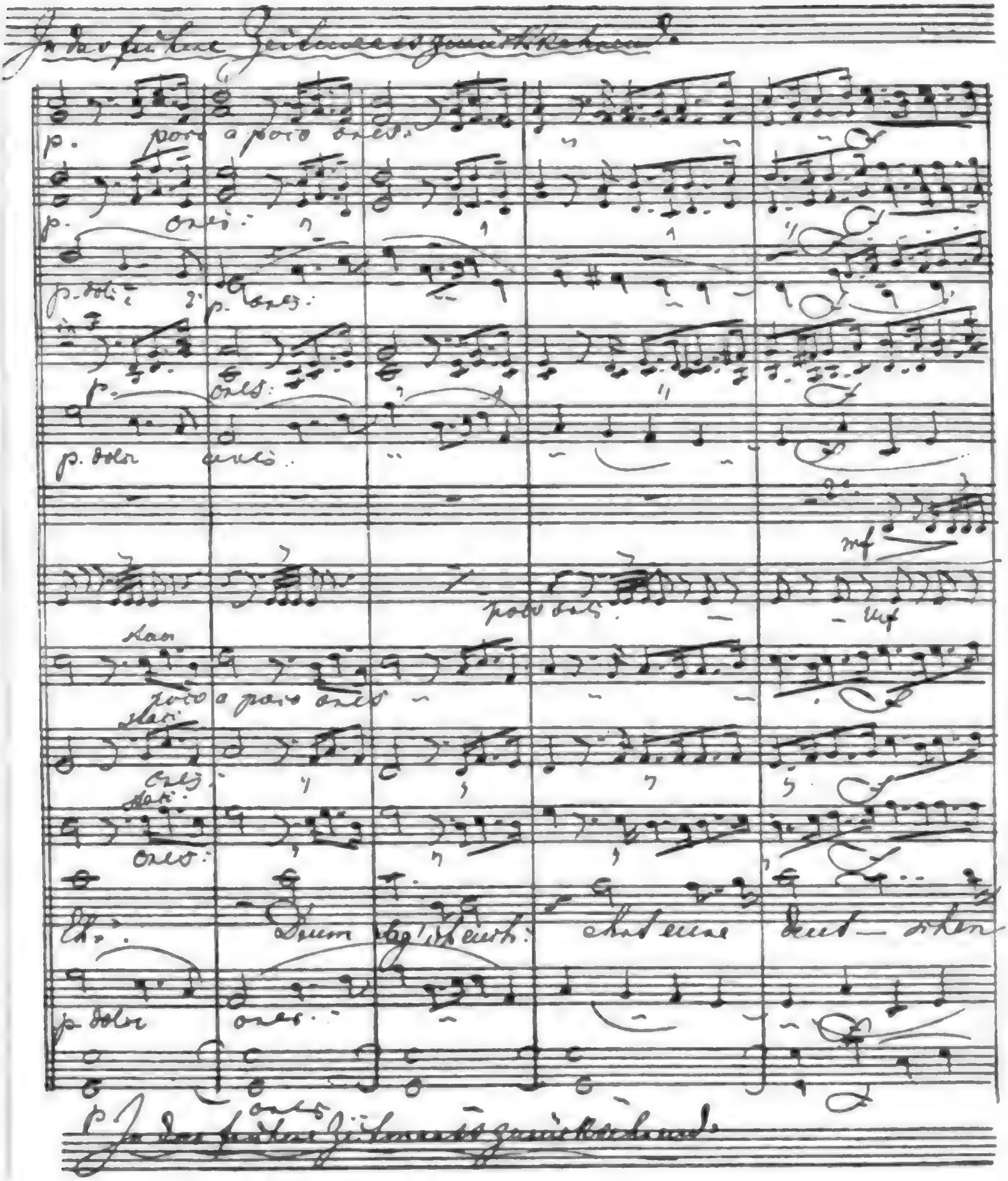
Im Mittelpunkt der Handlung steht Hans Sachs, der Schuhmacher und Poet. Während er in den früheren Bearbeitungen selbst als Werber um Eva Pogner auftritt, hat Wagner die Gestalt des poetischen Schuhmachers veredelt und in die Höhe einer entsagenden Liebe gehoben, indem er Walter Stolzing, den jungen Ritter, an die Stelle des reifen Mannes setzt. In Hans Sachs ist der kernige deutsche Idealismus verkörpert. Er ist der Meister ohne Tadel, der deutsche Art und deutsche Kunst hochhält und an ihr Fortbestehen glaubt, auch wenn ringsumher alles zusammenbräche.

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!

— — —

Daß unsre Meister sie gepflegt,
Grad recht nach ihrer Art,
Nach ihrem Sinne treu gehegt,
Das hat sie echt bewahrt:
Blieb sie nicht adlig wie zur Zeit,
Wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
Im Drang der schlimmen Jahr
Blieb sie doch deutsch und wahr;
Und wär' sie anders nicht geglückt,
Als wie wo alles drängt und drückt,
Ihr seht, wie hoch sie blieb in Ehr:
Was wollt ihr von den Meistern mehr?
Habt acht! Uns drohen üble Streich.
Zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
In falscher, welscher Majestät,
Kein Fürst mehr bald sein Volk versteht:
Und welschen Dunst mit welschem Tand
Sie pflanzen uns ins deutsche Land.
Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr.
Drum sag ich euch
Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!"

Während aber Sachs sich auch in seinen reifen Mannesjahren den Sinn für Jugend bewahrt hat, gehen die anderen Meister in betrüblicher Philistrosität



poco a poco cresc.
p. dolce
mf

unter. Ihnen ist das Höchste nicht der Sang, der frei aus dem Herzen quillt, sondern die Anlehnung an die gegebenen Regeln. Nicht der Inhalt ist ihnen die Hauptsache, sondern die Form. Der Widerstand, auf den Sachs bei ihnen stößt, wenn es gilt, etwas Neues zu erkennen und zu erfassen, kennzeichnet auf das treffendste den ewigen Kampf zwischen starrem Formalismus und durch keine Skrupel gehemmtem Kunstschaffen. Diese unfruchtbare Pedanterie ist mit frischem Humor und drastischer Komik in der Figur des Beckmesser auf das ergötzlichste gezeichnet:

„Singet dem Volk auf
Markt und Gassen:
Hier wird nach den Regeln
nur eingelassen."



Fritz Friedrich als Beckmesser.

Eine andere Welt tritt mit dem jungen Ritter Walter von Stolzing in den engen Gesichtskreis der Meistersinger. Er singt frei und fröhlich, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Aber seinem Wesen fehlt letzten Endes doch das Lebenswahre und Überzeugende; man kann sich mitunter kaum des Gefühls erwehren, daß er fast zur Marionette wird, weil seinem impulsiven Handeln ein deus ex machina stets einen Riegel vorschiebt. Eva Pogner ist ein echt Wagnerscher Frauentypus. Sie ist nur Weib, ohne jeden Stich ins Heroische, in jedem Augenblicke ihres Lebens Weib, das zum Manne als zum Stärkeren emporblickt und, wenn es den gefunden, zu dem es eine echte tiefe Liebe hinzieht, ganz in seliger Entzückung aufgeht. Diesen Menschen, für die es außer den kleinen Dingen des Alltags noch höhere und edlere gibt, hat Wagner ein fröhliches, in seiner Erdgebundenheit herzlich zufriedenes Paar, David, Sachsens Lehrbuben, und Magdalene, Evas Amme, entgegengestellt.

Aufgebaut in lückenloser Steigerung, bewundernswert in ihrer an Johann Sebastian Bach gemahnenden Polyphonie, ist die Musik der Meistersinger einer schwellenden Wiese vergleichbar, aus der überreich die farbenprächtigsten, duftendsten Blumen hervorsprießen. In jedem Takte ist sie tongewordenes Leben, malt alle Bewegungen, alle Empfindungen der Personen, alle Naturstimmungen, den traulichen Reiz der mittelalterlichen Kleinstadt mit unerschöpflicher Wahrheit und verschmilzt so das Ganze zu einem Kunstwerk von höchster Harmonie. — Man hat Wagner den Vorwurf gemacht, seine Meistersinger seien nicht frei von polemischer Tendenz. Heute aber, da die Kämpfe um den Meister vorbei sind und ein objektives Betrachten seiner Schöpfungen möglich ist: heute erkennen wir die tiefe Liebe, mit der Wagner den ewigen Kampf zwischen alter und neuer Kunst menschlich begreifen und zu verzeihen lehrt. Die Art der Instrumentation erreicht mit durchaus nicht außergewöhnlichen Mitteln durchgehend glänzende Wirkungen. In der Partitur, „die mit Hinzufügung einer dritten Trompete, der Harfe und der Tuba das Partiturbild der Beethovenschen C moll-Symphonie darstellt ... sind die zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte Mozarts nach allen ihren virtuosen Ausdrucksmöglichkeiten hin erschöpft, mit unheimlichster Verwertung aller Registergeheimnisse gemischt, das Streichquintett in feinsten Teilungen stets zu neuen Klangwundern herangezogen, mit Harfe belebt und durch herrlichste Polyphonie zu einer Wärme des Gefühlslebens gesteigert, wie nie vorher, sind die Trompeten und Posaunen zur Preisgebung aller feierlichen und komischen Charakterseiten genötigt — aber das Wesentliche ist das unermüdlich bald melodisch, bald als Mittel-Füllstimme, bald als Baß fungierende treue Horn, dessen schönstes Loblied die Meistersingerpartitur ist" (Strauß).

7. Der Ring des Nibelungen.

Im Sommer des Jahres 1848 trug sich Wagner mit der Idee zu zwei neuen Bühnenwerken. Das eine sollte als Helden Friedrich den Rotbart haben, also ganz auf geschichtlichem Boden stehen, während das andere in der Sage wurzelte und eine Verherrlichung Siegfrieds werden sollte. Lange wurde sich Wagner nicht schlüssig darüber, welchem Stoffe er den Vorzug geben sollte, bis endlich die Freude an der Sage in ihm siegte und den geschichtlichen Stoff verdrängte. Mit großem Eifer machte er sich daran, zunächst in Prosa eine umfangreiche Skizzierung des Nibelungenmythus vorzunehmen. Sie deckt sich, abgesehen von einigen wenigen kleinen Abweichungen, in der Hauptsache mit dem Inhalt des späteren Nibelungenringes. Den letzten Teil dieser Skizze baute Wagner zu einem Drama mit einem Vorspiel: Siegfrieds Tod (November 1848) aus, das später mit ganz unwesentlichen Änderungen zur Götterdämmerung wurde.

Der ganze Zyklus der Nibelungentragödie wurde zu Weihnachten 1852 beendet und sofort für die Freunde gedruckt.

Über die Entstehung des Nibelungenringes und seine notwendige Ausgestaltung zu drei Dramen und einem Vorspiel, schreibt Wagner in seiner Mitteilung an meine Freunde: „Siegfrieds Tod war, wie ich jetzt erst ersehe, nur der erste Versuch gewesen, einen wichtigsten Moment dieses



Inneres des Bayreuther Festspielhauses.
Auf der Bühne der Gralstempel aus Parsifal.

Mythos zur dramatischen Darstellung zu bringen; unwillkürlich hatte ich mich bemühen müssen, in diesem Drama eine Fülle großer Beziehungen anzudeuten, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte begreifen zu lassen. Diese Andeutungen konnten natürlich aber nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein, und hier war der Punkt, der mich mit Mißtrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Dramas im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühle gepeinigt, geriet ich darauf, einen ungemein ansprechenden Teil des Mythos, der

eben in Siegfrieds Tod nur erzählungsweise hatte mitgeteilt werden können, selbständig als Drama aufzuführen. Vor allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte, daß es nur noch Liszts Aufforderung bedurfte, um mit Blitzesschnelle den jungen Siegfried, den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen."

„Wiederum mußte ich nun jedoch an diesem jungen Siegfried dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor mir Siegfrieds Tod zugeführt hatte: je reicher und vollständiger durch ihn meine Absicht mitzuteilen ich instand gesetzt worden war, desto drängender mußte ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in die Sinnlichkeit des Dramas aufgegangen war, sondern daß Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen und der reflektierenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren. Daß aber diese Beziehungen dem einzigen Charakter des echten Mythos gemäß von der Beschaffenheit waren, daß sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungsmomenten sich aussprachen, somit in Momenten, die allein verständlich immer nur im Drama darzustellen sind — dies hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieser Eigenschaft inne ward, die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen."

Bei der Ausgestaltung seines Nibelungenringes hat sich Wagner weniger an das Nibelungenlied selbst gehalten, als vielmehr an die Edda und an die sogenannte Völsungensage. In der jüngeren Edda wird von dem Bau der Götterburg Walhall erzählt: Ein Riese errichtete ihn und sollte als Lohn dafür Freia und außerdem noch Sonne und Mond erhalten. Die Bedingungen, unter denen der Riese den Bau vollenden sollte, waren derart, daß niemand glaubte, sie könnten erfüllt werden. Aber dem Riesen gelang es, und nur noch drei Tage Arbeit lagen vor ihm; da ersann Loki eine List und vermochte denn auch die Vollendung des Baues zur bestimmten Zeit zu verhindern. In der Völsungensage wird folgendes berichtet: Völsung hat zwei Kinder, einen Knaben Siegmund und dessen Zwillingsschwester Signy, die gegen ihren Willen mit dem Gautenkönig Siggeir vermählt ist. Während des Hochzeitsmahles stieß ein fremder einäugiger Mann ein Schwert in den Apfelbaum, der das Dach der Halle stützte: Dem gehöre das Schwert, der es herausziehen könne. Nur Siegmund vermochte den Stahl zu gewinnen. Es erwuchs Feindschaft zwischen Siggeir, der das Schwert besitzen wollte, und den Völsungen. Der alte Völsung fiel, die übrigen, mit ihnen Siegmund, kamen in die Gefangenschaft des Gautenkönigs. In einem wilden Walde mußten sie hausen, und jeden Abend kam ein Elchhirsch, der einen von ihnen auffraß. Siegmund wurde von Signy durch List gerettet: sie

hieß ihn sich mit Honig bestreichen und ein Stück Honig in den Mund nehmen; als nun der Hirsch seine Zunge in Siegmunds Mund steckte, biß er sie ihm ab. Das Tier, das die verwandelte Mutter Siggeirs war, verendete. Signy liebte Siegmund sehr; eines Tages gebar sie ihm einen Knaben, Sinfjötli. Dieser sollte Rache an Siggeir nehmen, wurde aber besiegt und mit seinem Vater zusammen lebendig begraben. Sie konnten sich jedoch befreien und steckten Siggeirs Haus in Brand; in den Flammen starben Siggeir und Signy. Siegmund aber zeugte mit Borghild den Helgi und heiratete später Hjördis, des Königs Eylimi Tochter. Von ihr war Hundings Sohn Lyngvi abgewiesen worden. Er rächte sich, indem er Siegmund und den König Eylimi überfiel. Auf der Walstatt trat dem tapferen Siegmund ein einäugiger Mann mit breitem Hut und großem Mantel entgegen: ihm vermochten Siegmund und Eylimi nicht standzuhalten. Der sterbende Siegmund prophezeite seiner Gattin Hjördis, die ihn auf dem Schlachtfelde gefunden, sie werde einen Sohn gebären, der einst der stärkste und reinste Held der Welt werden würde. Die Stücke des zerbrochenen Schwertes müsse er zusammenschmieden; mit dem neuen Schwerte, das Gram heißen solle, werde er große Taten verrichten. Sigurd, Siegmunds Sohn, mit dem Beinamen Fafnisbani, wurde am Hofe König Alfs von Dänemark, Hjördis zweitem Gatten, erzogen. Als Jüngling schmiedete er sich ein Schwert aus den Stücken, die ihm die Mutter gegeben, und vermochte nun große Heldentaten zu vollbringen. Mehrere Male trat Odin, der einäugige Wanderer, Sigurd entgegen, zum letzten Male, als sich dieser anschickte, den Kampf mit dem Lindwurm Fafner zu bestehen.

a) Vorabend: Das Rheingold.

In den wogenden Fluten des Rheines treiben die drei Rheintöchter ihr anmutiges Spiel. Sie werden überrascht von Alberich, dem häßlichen Nibelungen, der ihr neckisches Spiel stört und sie sich, eine nach der anderen, in brünstiger Gier zum Liebesgenusse einfangen will. Die drei Rheintöchter aber spotten seiner und reizen dadurch Alberich zu maßloser Wut. Plötzlich durchdringt die Flut ein immer lichterer Schein, der sich zu einem blendend hellstrahlenden Goldglanze entzündet. Das Rheingold ist es, der „Wassertiefe wonniger Stern, das wechselnd wacht und schläft". — „Es ist ein großer, schöner symbolischer Gedanke, daß das Gold, solange es nur der idealen Betrachtung, der ästhetischen Schau dient, die reinste Freude der reinen Gemüter ist, sofort jedoch zum Fluche wird, sobald es, dem klaren Element entrissen, zu egoistischem Besitz begehrt und umworben wird; ebenso schön und tief ist es, daß Liebe und Egoismus im höchsten Sinne unvereinbare Gegensätze sind, für die es keinen Bund gibt. In dem Reich der Urformen äußern sie sich denn auch in dieser ihrer prinzipiellen Verschiedenheit so sehr, daß nur dem der Besitz des Goldes, das die Rheintöchter

hüten, frommen darf, der inkarnierter Egoismus ist und von der Liebe, der Erlöserin der Welt, nichts wissen will" (Bulthaupt). — Geblendet betrachtet Alberich das wunderbare Schauspiel. Der Wunsch, das funkelnde Gold zu besitzen, regt sich in ihm.

„Der Welt Erbe
Gewänne zu eigen,
Wer aus dem Rheingold
Schüfe den Ring,
Der maßlose Macht ihm verlieh."

Aber

„Nur wer der Minne
Macht entsagt,
Nur wer der Liebe
Lust verjagt,
Nur der erzielt sich den Zauber,
Zum Reif zu zwingen das Gold."

Sorglos verraten es ihm die Rheintöchter; da ergreift die Machtgier herrisch Besitz von dem häßlichen Nibelungen:

„Der Welt Erbe
Gewänn' ich zu eigen durch dich!
Erzwäng' ich nicht Liebe,
Doch listig erzwäng' ich mir Lust?"

Und so verflucht er die Liebe, raubt den Schatz und verschwindet mit ihm in die Tiefe.

Es ist Alberich gelungen, das Gold zum Ringe zu schweißen. Unbegrenzte Macht ist ihm nun zu eigen über das arme Volk der Nibelungen, die seine unersättliche Habgier Tag und Nacht ins Innere der Erde bannt, auf daß sie ihm die verborgenen Reichtümer heben. Mime aber, Alberichs Bruder, muß ihm ein Helmgeschmeide schmieden, das den, der es trägt, unsichtbar macht. —

Wotan hatte sich von den Riesen Fasolt und Fafner eine Burg erbauen lassen und den beiden Freia, die Schwester seines Weibes Fricka, als Lohn versprochen. Er hatte den leichtfertigen Vertrag mit den Riesen nur geschlossen, weil Loge ihm versprochen, ihn durch List wirkungslos zu machen. Die Burg ist fertig, und die Riesen verlangen, was ihnen zugesichert wurde. Wotan versucht sie zu beschwichtigen und abzuweisen, aber immer ungestümer fordern diese, und schon scheint es, daß Freia den Göttern verloren gehen werde — da im letzten Augenblicke kommt Loge, erzählt scheinbar absichtslos vom Nibelungengolde und weiß die Riesen schließlich dahin zu bringen, daß sie mit so viel Gold zufrieden sein wollen, als nötig ist, um Freia ganz zu verdecken. Auch in Wotan ist die Lust nach dem Schatze der Nibelungen wach geworden, am meisten aber verlangt ihn nach dem Ring, da bange Ahnung in ihm aufsteigt, Alberich, der tückische Zwerg,



Das Rheingold.
Erste Szene: Auf dem Grunde des Rheins. Der Raub des Goldes durch Alberich.
Darstellung in der Großen Oper zu Paris.

werde kraft des Ringes bald auch die Götter unter seine grausame Gewaltherrschaft zwingen. Schweren Herzens entschließt er sich, mit Loge in die Tiefe Nibelheims zu steigen, um dem Zwerge die geraubten Schätze abzulisten. Es gelingt: gefesselt führen sie Alberich mit sich empor an das Licht des Tages. Alle Schätze muß er ihnen überlassen, auch Tarnkappe und Ring fordert Wotan. Ja, er wird gewalttätig, als der Zwerg die unersetzlichen Wunderschätze nicht gutwillig herausgeben will. Ach, nun

nützt ihm der Ring nichts mehr; denn wohl hat er die Kraft, zur Knechtschaft zu zwingen, allein seinen Träger vor Gewalt zu schützen, vermag er nicht. Angesichts seines zertrümmerten Glücks stößt Alberich einen grausigen Fluch aus:

„Wie durch Fluch er mir geriet,
Verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
Mir Macht ohne Maß,
Nun zeug' sein Zauber
Tod dem, der ihn trägt!
Kein Froher soll
Seiner sich freuen,
Keinem Glücklichen lache
Sein lichter Glanz:
Wer ihn besitzt,
Den sehre Sorge,
Und wer ihn nicht hat,
Nage der Neid!
Jeder giere
Nach seinem Gut,
Doch keiner genieße
Mit Nutzen sein;
Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
Doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
Feßle den Feigen die Furcht:
So lang er lebt,
Sterb' er lechzend dahin,
Des Ringes Herr
Als des Ringes Knecht:
Bis in meiner Hand
Den geraubten wieder ich halte!
So segnet
In höchster Not
Der Nibelung seinen Hort —
Behalt ihn nun,
Hüte ihn wohl:
Meinem Fluche fliehest du nicht!"

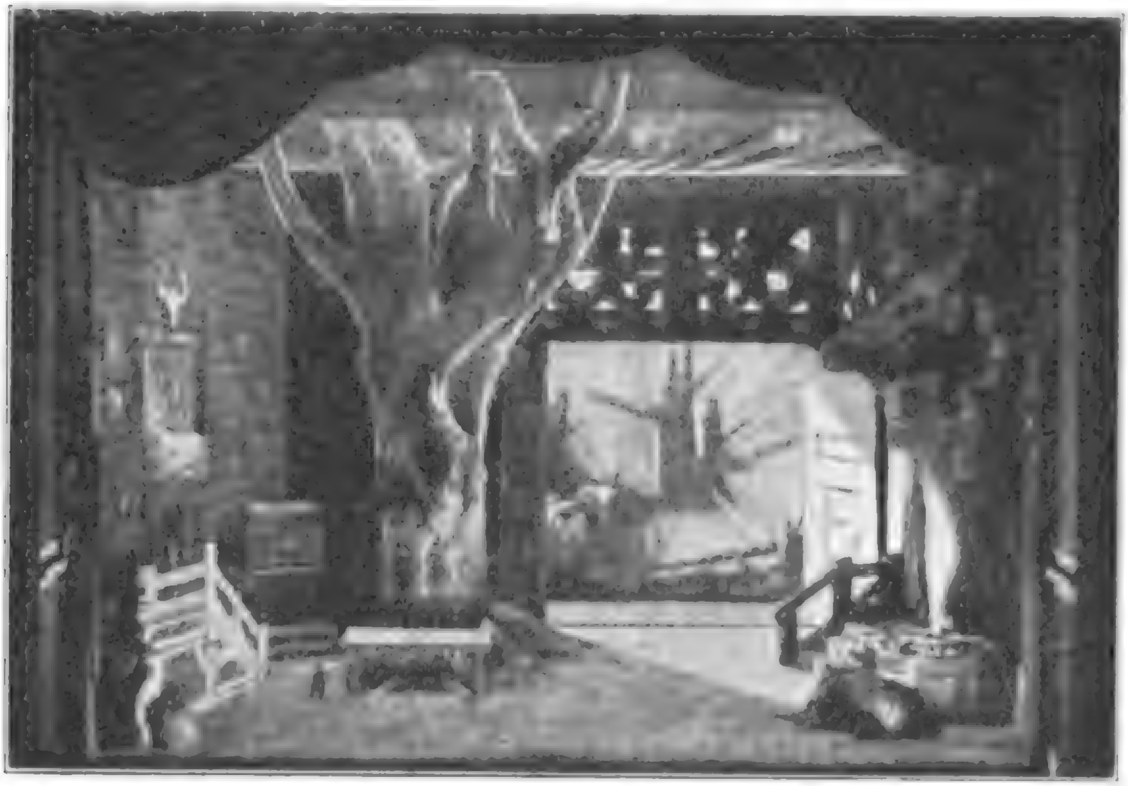
Den Riesen wird das versprochene Gold geschichtet. Schon ist Freia vollständig verdeckt, da trifft Fasolt durch eine winzige Spalte ein Blick ihres Auges. Auch diese Spalte muß ausgefüllt werden. Aber alles ist schon geopfert, selbst die Tarnkappe. So soll Wotan den Ring hergeben. Er aber weigert sich. Da erscheint Erda selbst, die Ewige, und warnt Wotan, den Ring zu behalten:

„Alles, was ist, endet.
Ein düsterer Tag
Dämmert den Göttern:
Dir rat' ich, meide den Ring!"

Ihrer Mahnung schenkt Wotan Gehör — und wieder wird der Fluch wirksam: die beiden Riesen geraten in Streit, jeder will den Ring besitzen. Es kommt zum Kampfe, in dem Fasolt Fafnern fällt. Da erkennt Wotan in furchtbarer Deutlichkeit die Wahrheit des Fluches und blickt in der Ahnung kommenden Unheils mit Grauen auf seine im Abendglanze erstrahlende neue Burg. Ein Gedanke zuckt in ihm auf: er selbst ist machtlos gegen diesen Fluch. Ein freier Held aber, dem er, Wotan, niemals Hilfe gewährt, der frei seines Weges zieht in lachendem Trotz und des Gottes nicht begehrt, ein solcher Held wird stark genug sein, die Macht des Fluches zu brechen. Die Hoffnung erwacht in Wotan, freieren Sinnes schreitet er mit den anderen Göttern über die Regenbogenbrücke nach Walhall.

b) Die Walküre.

Wotan ist unter die Menschen gegangen und hat sich mit einem Weibe der Erde vereinigt. Ein Zwillingspaar ist ihm geschenkt worden: Siegmund und Sieglinde. Mit seinen Kindern lebt er wie der sterblichen Menschen einer. Als er aber eines Tages mit Siegmund von der Jagd zurückkehrt, findet er die Hütte, in der sie gewohnt, dem Erdboden gleich gemacht, die Mutter erschlagen unter den Trümmern; Sieglinde aber ist den Räubern zur Beute gefallen. Von nun an werden Vater und Sohn von den benachbarten Sippen gehetzt und verfolgt. Eines Tages ist Wotan verschwunden,



Die Hundingshütte. Dekoration zum ersten Aufzug der Walküre.

und Siegmund muß allein die Not des Lebens tragen. Waffen- und wehrlos, gejagt von grimmigen Feinden, stürzt er eines Abends während eines grausen Unwetters in Hundings Hütte, wo er erschöpft am Herde zusammenbricht. Hundings junges Weib Sieglinde hat Mitleid mit ihm und labt den Unglücklichen, so gut sie es vermag. Als aber Hunding in die Hütte tritt und den Gast nach dem Woher und Wohin fragt, erkennt er in ihm den Feind, den zu vernichten er ausgezogen war. Doch weil Sieglinde ihn gastfreundlich aufgenommen hat, soll er bis zum Morgen unversehrt bleiben; dann aber verfalle sein Leben Hundings Schwert. Während Siegmund, allein gelassen, seine Lage überdenkt, kehrt Sieglinde zurück, um den wehrlosen Mann auf das Schwert in der Esche, die das Dach der

Hütte stützt, hinzuweisen. Das Schwert, erzählt Sieglinde, habe bei ihrer Hochzeit ein einäugiger Greis, der des Weges gekommen sei, in den Stamm des Baumes gestoßen. Wer es herausziehe, dem gehöre es zu eigen. Viele haben es versucht, keinem sei es gelungen. Siegmund ist der Erlesene, er gewinnt sich die Waffe. Notung soll der Stahl heißen, weil einst Siegmund vom Vater eine Waffe in höchster Not versprochen worden sei. Und unter dem geheimnisvollen Weben der Nacht entbrennen die beiden einsamen Menschen in Liebe zueinander. In wachsender Leidenschaft erkennen sie sich gegenseitig als die letzten Sprossen des Wälsungengeschlechts, als Siegmund und Sieglinde, das Zwillingspaar. In seliger Trunkenheit wandern sie hinaus in die blühende Lenznacht. — Als am nächsten Morgen Hunding die Hütte leer findet, ruft er seine Sippe zusammen, um Rache zu nehmen an dem gehaßten Feinde. Wotan beschließt, Siegmund zu schützen; da aber der Held, der den Fluch Alberichs unwirksam machen kann, frei und unbeschützt bleiben muß, erwählt er Brünnhilde, das neunte der von ihm mit Wala, der Erdenmutter, gezeugten Kinder, zu seinem Schutze. Fricka aber, die Hüterin der Ehe, fordert ungestüm die grausamste Strafe für das blutschänderische Paar, und schweren Herzens muß Wotan Siegmund fallen lassen. Trotz seines Verbotes aber steht Brünnhilde dem geliebten Paare bei. Doch Wotans Grimm verscheucht die Walküre, und so verfällt Siegmund der Hand des ergrimmten Hunding. Wotan aber richtet, nachdem er Hunding mit einem verächtlichen Handwink getötet, seinen Zorn gegen Brünnhilde, die mit Sieglinde zu ihren Schwestern geflohen ist. Die Walküren heißen sie nach Osten fliehen, in jenen Wald, in dem der Zwerg Mime haust. Sieglinde eilt davon, während Brünnhilde sich bereit macht, dem nahenden Wotan in seinem Zorne entgegenzutreten. Der Gott stößt sie aus dem Bunde der Ewigen. Auf dem Gipfel des Berges soll sie in tiefem Schlafe liegen — dem aber, der sie weckt, soll sie gehören. Sie fleht: Nicht solche Schmach solle Wotan ihr antun, nicht jedem solle er sie preisgeben:

„Die Schlafende schütze
Mit scheuchenden Schrecken,
Daß nur ein furchtlos
Freiester Held
Hier auf dem Felsen
Einst mich fänd'!

— — —

Dies eine mußt du gewähren!
Zerknicke dein Kind
Das dein Knie umfaßt,
Zertritt die Traute,
Zertrümmre die Maid,
Ihres Leibes Spur
Zerstöre dein Speer:
Doch gib, Grausamer, nicht
Der gräßlichsten Schmach sie preis!
Auf dein Gebot
Entbrenne ein Feuer;
Den Fels umglühe
Lodernde Glut;
Es leck' ihre Zung',
Es fresse ihr Zahn
Den Zagen, der frech sich wagte,
Dem freislichen Felsen zu nahn!"

Wotan läßt sich milder stimmen und vergönnt ihr eine Flammenmauer um den Ort ihres Schlafes; denn mit Brünnhilde ahnt er, daß der, der die Waber-

lohe durchdringt, Siegfried sein wird, Siegmunds und Sieglindes Sproß. So küßt er denn die Walküre in tiefen Schlaf, entfacht ein großes Feuer um sie her und verläßt sie traurigen Herzens.

c) Siegfried.

Sieglinde aber hat in der Hütte Mimes einen Sohn geboren und hat dabei das Leben lassen müssen. Dem Knaben ward der Name Siegfried gegeben. — Jung Siegfried ist ein trotziges Menschenkind. Alle Schwerter, die Mime der Zwerg, Alberichs Bruder, ihm schmiedet, zerknickt er wie Strohhalme. Immer behandelt Siegfried den Zwerg mit Verachtung, weil er kein brauchbares Schwert schmieden kann und weil er ihm nie erzählen will, wer sein Vater und seine Mutter gewesen sind. Endlich gelingt es ihm, dem Zwerge das Geständnis zu entreißen, und Hei! jubelt Jung-Siegfried, nun, Mime, schmiede mir dies Schwert, daß ich hinaus in die Welt ziehe! So stürmt er von dannen. Wotan, der nicht mehr um zu schaffen, sondern nur um zu schauen die Welt als Wanderer durchstreift, kommt zu Mime und geht mit ihm eine Wette ein. Wer wird Notung zusammenschweißen? fragt er, und gibt selbst die Antwort: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu.“ Und diesem Tapferen soll auch Mimes Haupt verfallen sein. Als Siegfried zurückkehrt und das Schwert noch immer nicht geschmiedet vorfindet, macht er sich selbst ans Werk und schweißt die Stücke zusammen. Unterdessen mischt Mime, der Siegfried zu Fafner



Amalie Materna als Brünnhilde.

führen will, damit er das Fürchten lerne, einen Gifttrank, den Siegfried trinken soll, wenn er Fafner gefällt hat. Dann will Mime sich in den Besitz des Ringes setzen, denn auch an ihm bewährt sich die Kraft des Fluches. Mit Schrecken sieht der Zwerg, wie Siegfried mit Notung, dem „neidlichen" Schwert, den Amboß entzweischlägt. — Der junge Recke, von Mime in die Nähe der Höhle geführt, wo Fafner haust, streckt sich unter einer Linde aus und träumt. Als ihn der Lindwurm überfällt, lacht Siegfried und tötet ihn in kindlicher Fröhlichkeit. Wie er aber mit dem Munde das Blut berührt, das aus der Wunde Fafners auf seine Hand gesickert ist, versteht er mit einem Male die Sprache der Vögel und erfährt das Geheimnis der Höhle. Tarnkappe und Ring holt er sich. Auch das Schelmengerede so zu verstehen, wie es gemeint ist, vermag nun Siegfried. So durchschaut er Mime, der mit dem Giftbecher kommt, und tötet ihn in heftigem Abscheu. Seinen Leichnam wirft er in die Höhle über den Hort, mit dem toten Lindwurm schließt er die Öffnung. Dann träumt er wieder, umlispelt von dem Weben des Waldes, und klagt den Vögeln, wie einsam und allein er doch auf Erden sei. Da erzählen sie ihm von Brünnhilde, die auf hohem Berge ihrem Befreier entgegenschlummere. Heißes Sehnen erfüllt plötzlich das Herz des jungen Helden. Ein Vöglein wird ihm zum Führer zu der schlafenden Walküre. — Am Fuße des Berges, auf dessen Gipfel Brünnhilde ruht, hält Wotan Zwiesprache mit Erda, der Ewigen. Sie tadelt ihn wegen seines Abfalls von sich selbst — aber nun wird er bald



Anton van Rooy als Wotan.

Frieden haben. Da naht Siegfried, der Knabe; er reizt den Heervater durch seinen unbändigen Trotz und erkennt an dem Zorn des Gottes den Feind seines Vaters, den einäugigen Wanderer. Empört zerschlägt er ihm den Speer, den jener ihm entgegengehalten, um ihm den Weg zur Höhe zu



Ernst Kraus als Siegfried.

sperren. Wotan verschwindet. Jung-Siegfried aber findet Brünnhilde und küßt sie aus dem Schlafe. Sie soll sein Weib sein — und lachend opfert sie dem Starken alle Wonnen Walhalls.

d) Götterdämmerung.

Bald aber drängt es Siegfried nach den Freuden der Liebe zu Taten. Er will hinausreiten in die Welt, um Abenteuer zu bestehen. Bei seinem

Scheiden läßt er Brünnhilde den Ring des Nibelungen als „Weihegruß" seiner Treue zurück. Seine Fahrt führt ihn zum Rhein, wo er in der Halle der Gibichungen bei Gunther, dessen Schwester Gutrune und seinem Halbbruder Hagen Gastfreundschaft findet. — Gunther und Gutrune, das Geschwisterpaar, jedes von ihnen schaut aus nach dem Gatten, der ihm die Erfüllung seiner Wünsche bringen könnte. Hagen aber, der Listige, weiß diese Sehnsucht klug zu benutzen: Brünnhilde solle sich Gunther zum Weibe erküren; zwar könne sie nur mit Hilfe Siegfrieds errungen werden, aber als Lohn solle Siegfried Gutrune zur Gemahlin erhalten. Um Siegfried vergessen zu lassen, daß er je geliebt habe, dazu bedürfe es nur des Zaubertranks.

„Gedenk des Trankes im Schrein:
Vertrau mir, der ihn gewann:
Den Helden, des du verlangst,
Bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein,
Genöß er des würzigen Tranks, —
Daß vor dir ein Weib er ersah,
Daß je ein Weib ihm genaht,
Vergessen müßt' er des ganz."

Hagen weiß wohl, warum er diesen Rat erteilt: so wird er mühelos und schnell in den Besitz des Ringes gelangen. Als Siegfried unter ihnen weilt, setzen die drei Verbündeten ihre Ränke in die Tat um. Siegfried trinkt den Liebestrank und entbrennt in glühender Liebe zu Gutrune. Um sie zu gewinnen, ist er bereit, Brünnhilde für Gunther heimzuholen. Durch einen Eid wird alles bekräftigt. —

In der Einsamkeit des Berggipfels erwartet Brünnhilde die Rückkehr des geliebten Mannes. Ganz allein ist sie mit ihrem Hoffen und Sehnen. Nur einmal kommt ihre Schwester Waltraute zu ihr und beschwört sie, den Ring des Nibelungen den Rheintöchtern zurückzugeben. Dann sei Gott und Welt von der Last des Fluches erlöst. Aber auch an Brünnhilde vollzieht sich Alberichs schwere Verwünschung: sie kann sich von dem Liebespfande Siegfrieds nicht trennen:

„Denn selig aus ihm
Leuchtet mir Siegfrieds Liebe:
Siegfrieds Liebe —
O ließ sich die Wonne dir sagen! —
Sie — wahrt mir der Reif."

Kaum aber hat Waltraute, tiefbetrübt über die Weigerung Brünnhildes, diese verlassen, als Siegfried naht, sie in der Gestalt Gunthers bezwingt und des Ringes beraubt. —

Am Strande des Rheines hat Gunther Siegfried und Brünnhilde erwartet; nun ist Siegfried vorausgeeilt, um Gutrune, die jetzt sein Eigen ist, zu begrüßen. Gunther und Brünnhilde folgen ihm nach. Beim Anblick

Siegfrieds und des Ringes erklärt Brünnhilde, daß sie mit Siegfried vermählt sei, dieser aber, betört von dem Liebestranke, schwört, daß er sie nicht kenne:

„Bei des Speeres Spitze
Sprech' ich den Eid:
— — —
Wo Scharfes mich schneidet,
Schneide du mich;



Die Halle der Gibichungen. Dekoration zu Wagners Götterdämmerung.

Wo der Tod mich soll treffen,
Treffe du mich:
Klagte das Weib dort wahr,
Brach ich dem Bruder die Treu!"

Aber Brünnhilde schwört dagegen:

„Bei des Speeres Spitze
Sprech' ich den Eid:
— — —
Ich weihe deine Wucht,
Daß sie ihn werfe:
Deine Schärfe segne ich,
Daß sie ihn schneide!
Denn brach seine Eide er all,
Schwur Meineid jetzt dieser Mann."

Nun macht sich Hagen, der Ränkevolle, an Brünnhilde heran, und während er, Gunther und Brünnhilde den Rachebund schließen, naht der Hochzeitszug mit Gutrune und Siegfried an der Spitze. —

Um das Rachewerk vollenden zu können, haben die Verbündeten eine große Jagd veranstaltet, an der auch Siegfried teilnimmt. Während das Jagen in vollem Gange ist, verirrt sich Siegfried und kommt an den Rhein. Die Rheintöchter necken ihn und versuchen ihm den Ring abzulisten. Er aber läßt sich nicht überreden; auch an ihm zeigt sich die Wirkung des Fluches. Endlich findet er sich zur Jagdgesellschaft zurück, aber nur um zu Grunde zu gehen. Hagen reicht ihm einen Trunk, der ihm die Erinnerung wiedergibt. Er erzählt von seiner Liebe zu Brünnhilde, der Walküre. Da stößt Hagen dem Meineidigen den Schwurspeer in den Rücken. Als Beute verlangt er von Gunther den Ring von Siegfrieds Hand. Darüber kommt es zum Streit, in dem Gunther erschlagen wird. Hagen will sich den Ring aneignen — aber drohend erhebt der Tote die Hand. Brünnhilde läßt nun am Ufer des Rheins einen Scheiterhaufen errichten:

„Hoch und hell
Lodre die Glut,
Die den edlen Leib
Des hehresten Helden verzehrt! —
Sein Roß führet daher,
Daß mit mir dem Recken es folge:
Denn des Helden heiligste
Ehre zu teilen
Verlangt mein eigener Leib.“

Sie nimmt den unseligen Ring an sich, um ihn den Rheintöchtern zurück zu geben. Die Glut des Scheiterhaufens aber wird auch die Burg der Gibichungen und Walhall zerstören. Der Rhein schwillt an, die Rheintöchter kommen herbeigeschwommen und bemächtigen sich des Ringes. Hagen, der ihn denen entreißen will, denen er von Anfang an gehört, wird von ihnen mit hinab in die Tiefe gezogen. Am Himmel aber bricht von fernher eine rötliche Glut aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet. Droben in ihrer Burg Walhall erwarten die Götter ihr Ende. —

Dieser grandiose Vorwurf hat leider einen Punkt, der die ganze Nibelungentragödie gegenstandslos macht. „Man frage sich einmal: was kann der Unterschied zwischen Liebe und Lust bei einem Wesen, wie es Alberich ist, bedeuten? Müssen sie bei ihm nicht völlig auf eins hinauslaufen? Oder hält jemand im Ernst dies Schwefelgezwerg einer idealen Hingabe von Leib und Seele für fähig, jener Liebe, wie sie Siegfried und Brünnhilde aneinander kettet? Gewiß nicht. Seiner Natur gemäß konnte die Liebe in ihm nur als verworrene, roh-gemeine Lust auftreten, und ein Fluch auf eine Liebe im höheren Sinne war in seinem Munde von vornherein bedeutungslos ... Die einzig mögliche Konsequenz wäre nun aber

diese: Alberich mußte mit dem Besitz des Goldes auf jede Liebe, in welcher Gestalt immer, verzichten; tut er es aber nicht, dann besitzt er dasselbe auch nicht zu Recht, das heißt zu magischem Recht, und der Zauber ‚zum Reife das Gold zu zwingen' müßte bei ihm nicht verfangen. Wagner tröstet sich aber mit jenem erschlichenen Vorbehalt: er läßt Alberich den Ring schmieden, den Fluch des Goldes von Geschlecht zu Geschlecht, von Haupt zu Haupt wälzen und doch im Liebesbündnis mit einem Erdenweibe listig einen Sohn zeugen, Hagen, der ihn dereinst an dem Goldräuber Wotan rächen und den Ring zurückgewinnen soll. Dieser List hat Alberich sich auch noch gerühmt. Die Mär von seiner Vaterschaft zu Hagen ist offenkundig. Wotan spricht es in der Walküre in dem großen Zwiegespräch mit Brünnhilde deutlich aus, ‚daß ein Weib der Zwerg bewältigt, des Gunst Gold ihm erzwang' — und weder ihm noch einem der anderen Götter und Halbgötter fällt es ein, daß dies ein Wunder ist, das gar nicht hätte gelingen können und dürfen. Damit steht und fällt aber der ganze Plan des Werkes, der doch dieser ist: den Ring vor der Begehrlichkeit der Nibelungen zu sichern und ihn dem Rhein zurückzugeben" (Bulthaupt).



Ernest van Dyck als Parsifal.

Übersieht man aber diesen berechtigten Einwand, so ergibt sich ein Werk von zwingender Kraft und Größe. Mit einem leisen, geheimnisvollen Summen beginnt Das Rheingold; mehr und mehr verdichtet es sich und setzt sich dem Hörer in das wogende Dahingleiten der Wellen des Rheins um. Das anmutige Spiel der Rheintöchter, das brünstige Werben des Nibe-

lungen, die Farbenpracht des durch die Sonne geweckten und nach und nach immer heller erstrahlenden Goldes, der die selige Heiterkeit mit einem Schlage trübende Fluch Alberichs, die in der Morgensonne strahlende Götterburg, das plumpe Herantappen der Riesen, die züngelnde Verschlagenheit des Flammengottes Loge mit seiner herrlichen Erzählung von „Weibes Wonne und Wert", das Geheimnisvolle der unterirdischen Klüfte Nibelheims, Alberichs schauerlicher Fluch, der den Verlust des Ringes begleitet, der Zauber des von Donner entfesselten Gewitters, die wehmütigen Klagen der Rheintöchter um den Verlust des Rheingoldes und der gewaltige Schluß, da die Götter auf der Regenbogenbrücke einziehen in die neuerbaute Burg, während im Orchester der melodische Bogen die äußersten Klanggrenzen umspannt — das alles ist mit einem solchen musikalischen Reichtum überschüttet, daß man dieser Fülle stumm und geblendet gegenübersteht.

Der erste Teil der Tetralogie, die Walküre, steht dem musikalischen Reichtume des Rheingoldes in keiner Weise nach. Wundervolle Schönheiten offenbaren sich in der Schilderung des ersten keuschen Mitleids Sieglindes zu Siegmund, des düsteren Wesen Hundings, in dem hinreißend schönen Monolog Siegmunds, der stimmungstiefen Liebesszene am Schluß des ersten Aktes, dem übermütigen, jauchzenden Siegesruf der Walküre, in Wotans großem Monolog, der erschütternden Todesverkündung, dem übermütigen Gebaren der Walküren und schließlich in dem ergreifenden Abschied Wotans von Brünnhilde sowie in dem das Ganze majestätisch beschließenden Feuerzauber!

Von dem leisen Paukenwirbel an, mit dem der Siegfried einsetzt und aus dem Mimes Grübeln herauswächst zu dem lebensfrohen Jauchzen des in Liebe vereinigten Paares Siegfried und Brünnhilde wieder eine einzige grandiose Steigerung! Wie wirksam sind neben lyrische Erholungen dramatische Höhepunkte gesetzt! Das blüht und webt und schwillt an zu brausendem Tönen, das ebbt und flutet wieder in sorgsamer Verteilung von Licht und Schatten! Da ist Jung-Siegfried, das trotzige Naturkind, da ist die Wissenswette, die Schmiedeszene, die den ersten Akt so packend abschließt, da ist das süß betörende Waldweben, der liebliche Gesang des Waldvogels, die unheimliche Szene zwischen Erda und Wotan, das ergreifende Erwachen Brünnhildens und endlich der zu erhabener Liebestrunkenheit sich aufbäumende Schluß.

Düster und gespenstisch hebt der letzte Teil, die Götterdämmerung, an. Der Fluch, der dem geraubten Ringe anhaftet, wirkt und schafft mit unheimlicher Lebendigkeit weiter und weiter und zieht alles in seinen Bann. Siegfrieds Abschied von Brünnhilde, seine Rheinfahrt und Ankunft bei den Gibichungen, Waltrautens Gespräch mit Brünnhilde, der anmutige Gesang der drei Rheintöchter, der alle Schmerzen aufrüttelnde gewaltige

Trauermarsch, mit dem Siegfrieds Leiche heimgeführt wird, und die ins Ungeheuerliche anwachsende Schlußszene — wahrlich: „wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!"

8. Parsifal.

„Der bezeichnende Grundzug aller antiken, ethischen Systeme, so verschieden auch ihre Ausführung sein mag, ist der Gedanke, daß die ganze sittliche Entwicklung lediglich ein Werk des einzelnen ist und in der Hauptsache in der Entfaltung persönlicher Kräfte besteht." Dieser Auffassung setzte das Christentum seine Lehre von der Nichtigkeit des Einzellebens entgegen. Der einzelne Mensch ist ein schwankendes Rohr im Winde und kann nur wahrhaft gut und Gott wohlgefällig leben, wenn ihm dessen Gnade zuteil wird. Die Ethik der christlichen Weltanschauung besteht in der Erkenntnis, daß nicht die Befriedigung des einzelnen, sondern die der gesamten Menschheit not tut. Kindlein, liebet einander! Auf diesem Christuswort baut sich das ganze Gebäude des Christentums auf. Und da die Erde ein Jammertal ist, setzt sich diese Liebe notwendigerweise in ein verstehendes Mitleid fort. „Durch Mitleid wissend" ist Wagners Parsifal. Mitleidend lindert er die Schmerzen aller Leidenden, wie einst Christus mitleidend alle Sünden der Menschen auf sich nahm. Er ist eine ganz in der christlichen Ethik wurzelnde Figur. Nichts in ihm erinnert an die früheren Gestalten Wagners, an einen Siegfried, eine Brünnhilde, die vertrauend auf ihre eigene Kraft, ohne Gottesgnade, ihr eigenstes Leben leben wollen. Nichts erinnert in ihm an die Schopenhauersche Lehre, daß die Welt nur ein Spiegelbild unseres Selbst und dieses wieder das einzig Bestehende ist. Parsifal, der reine Tor, ist die schlackenlose Verkörperung



Therese Malten als Kundry.

der Verkündigung, daß wir alle Brüder sind, keiner höher stehend als der andere, keiner berechtigt, die anderen zu beherrschen, jeder in Liebe allen verbunden, ihnen helfend mit Rat und Tat in immerwährendem Mitleid.

So hat Wagner in seinem Bühnenweihfestspiel das Drama des Mitleids, geboren aus religiöser Ehrfurcht und Erkenntnis, geschaffen. Den äußeren Geschehnissen, die ihm in der Hauptsache Wolfram von Eschenbach bot, hauchte er eine christliche Seele ein und schuf in dem Helden seines religiösen Dramas einen idealen Träger des Erlösungsgedankens.

Die Ritterschaft des heiligen Grales ist „die ritterliche Verkörperung der göttlichen Liebe in irdischer Heldenschaft ... in der idealen Form eines geistlichen Ritterordens ... Die Ritter vernehmen die Hilferufe des Leidens aus der Ferne und ziehen in die Welt zur Verteidigung der Unschuld und zur Bestrafung des Unrechtes". Sie sind die Hüter des heiligen Grales sowie des heiligen Speeres, welche beiden Symbole durch eine Engelsschar Titurel überbracht worden waren, „da wilder Feinde List und Macht des reinen Glaubens Reich bedrohten". Er erbaute ihnen ein Heiligtum, das kein Sünder finden kann. In hohem Alter setzte Titurel seinen Sohn Amfortas in die Königswürde ein. Zu jener Zeit nun hatte Klingsor, ein böser Zauberer, der einst beim Gral vergeblich Verzeihung seiner Sünden gesucht, aus Rache einen herrlichen Garten geschaffen, in dem „teuflisch holde Frauen ... zu böser Lust und Höllengrauen" des Grales Ritter erwarten sollen. Unter ihnen befindet sich Kundry, die einst den kreuztragenden Christus in sündiger Liebe angelacht hatte und nun zur Sühne ruhelos durch die Welt wandern muß, dazu verdammt, jeden Mann, der ihr begegnet, zu verführen, bis einst einer den süßen Lockungen zu widerstehen vermag. „Aus ihrer verzweifelten Seele nach der Erlösung durch Liebe sucht die Unselige in der Verführung selbst, die ihre Schönheit dämonisch ausüben muß, den Genuß der göttlich befreienden Liebe, danach ihr fluchverfallenes Wesen ringt." Sie sehnt sich nach Erlösung von dem Fluche, der ihr anhaftet, und sucht sich durch Wohltaten zu entsühnen; aber der Fluch ist stärker als sie und peitscht sie immer wieder der Sünde in die Arme. — Viele Gralsritter waren den Verführungskünsten der teuflisch schönen Frauen schon erlegen, da machte sich, um dem schlimmen Wesen ein Ende zu bereiten, Amfortas selbst auf den Weg. Aber auch er erlag; ihn gewann Kundry, und Klingsor nahm dem Betörten die heilige Lanze ab. Seit jener Zeit brennt dem Gralskönig eine Wunde in der Seite, die nur einer heilen kann: der reine, durch Mitleid wissende Tor. Eines Tages wird ein Jüngling vor ihn geführt, der einen Schwan im heiligen Gebiete des Grales erlegt hat. Auf alle an ihn gerichteten Fragen erweist er sich als unwissend und harmlos, so daß in Gurnemanz die Ahnung entsteht, dies könne der Erlöser für Amfortas werden. Er begleitet ihn nach der Gralsburg. Als aber Parsifal bei einem Schmerzensausbruch des Königs nur

schwache Zeichen eines verstehenden Mitleids äußert, weist ihm Gurnemanz zornig die Tür. Er wandert von dannen und gelangt in den Zaubergarten Klingsors, wo ihm Kundry entgegentritt, um ihn zu verführen. Sie küßt ihn, und da erkennt er plötzlich, warum Amfortas leiden muß, und ahnt, daß er ihm Rettung bringen könne, wenn er den Verführungskünsten widerstehe. Um Parsifal zu Fall zu bringen, ruft das dämonische Weib Klingsor zu Hilfe: der schleudert den heiligen Speer auf ihn, aber siehe! der reine Tor bleibt unverwundet. Er nimmt den Speer, der über seinem Haupte schwebt, und enteilt mit ihm, um ihn nach der Gralsburg zu bringen.



Emil Scaria als Gurnemanz.

„Zu ihm, des tiefe Klagen
Ich törig staunend einst vernahm.
Dem nun ich Heil zu bringen,
Mich auserlesen wähnen darf.
Doch — ach! —
Den Weg des Heiles nie zu finden,
In pfadlosen Irren
Jagt ein wilder Fluch mich umher:
Zahllose Nöten,
Kämpfe und Streite
Zwangen mich ab vom Pfade,
Wähnt' ich ihn recht schon erkannt.
Da mußte mich Verzweiflung fassen,
Das Heiltum heil mir zu bergen,
Um das zu hüten, das zu wahren,
Ich Wunden jeder Wehr mir gewann."

Nun, da er durch Mitleid wissend geworden, findet er die Gralsburg wieder. Der erste, der ihm begegnet, ist Gurnemanz; dieser erkennt in ihm den Erlöser für Amfortas und salbt ihn zum König des Grales. Nachdem er die büßende Kundry durch die Taufe entsühnt, geleitet ihn Gurnemanz wie einstens wieder zur Burg, wo er mit dem Speere, der sie schlug ... die Wunde des Amfortas schließt: „Sei heil, entsündigt und gesühnt!"

Die Musik zum Parsifal ist im Gegensatz zu den früheren Werken des Meisters von größerer Schlichtheit der Melodik und Harmonik. Doch sagte

sich Wagner damit keineswegs von seinen Prinzipien los, vielmehr war ihm diese Zurückhaltung durch den Stoff geboten. Die Partitur zeigt den Meister in ungeschwächter Schaffenskraft. Voll glühendster Farbenpracht ist der zweite Akt, der in Klingsors Zaubergarten spielt: das lockt in sinnlicher Glut, das reißt in einen Taumel leidenschaftlichen Begehrens, daß man fast erlöst aufatmet, wenn man diesem wirbelnden Schillern entronnen ist. Wie ergreifend in ihrer weihevollen Erhabenheit sind dagegen die Klänge im ersten Akte, die Klänge des Liebesmahles und aller mystischen Herrlichkeit überirdischen Lebens.

Bald wird der „Parsifal" in aller Welt erklingen und die Bühnen, über die er schreitet, weihen für die Großen, die nach Wagner kommen werden. Dieser war der Aischylos des Musikdramas, nun harren wir unseres Sophokles und Aristophanes.

Sechster Teil

Die Musik nach Richard Wagner

Erstes Kapitel

Die Oper

Die romantische Bewegung in der Musik, deren Wurzeln bis auf Beethoven zurückgehen, hatte in den sogenannten Neuromantikern (Berlioz, Liszt, Wagner) ihren Höhepunkt erreicht und zugleich ihren Abschluß gefunden; denn diese hatten durch die neuen Formen und Stilprinzipien, die sie vertraten, eine starke Scheidewand zwischen der alten und der neuen Zeit aufgerichtet. Wir haben gesehen, daß diese neuen Formen und Stilprinzipien keineswegs durch die Neuromantiker erfunden oder willkürlich aufgestellt worden sind, sondern daß sie sich ganz allmählich und folgerichtig entwickelt haben. Alle vorangegangenen Künstler haben an dieser großen Umwälzung — oftmals ohne es zu wollen oder nur zu ahnen — mitgearbeitet; aber erst durch die Werke eines Berlioz, Liszt und Wagner kam der Welt die Umwandlung voll zum Bewußtsein. Staunend sah man nun plötzlich, daß alles neu geworden war, und indem man dieses Neue einseitig mit dem klassischen Alten verglich, verlor man den Zusammenhang des Werdeganges aus den Augen und glaubte, daß dem Bestand des bewährten Alten und damit dem Fortbestehen der Kunst überhaupt Gefahr drohe. Die Rücksichtslosigkeit, die jeder Neuerer und Reformator, der seine Ideen durchsetzen will, der Tradition gegenüber notgedrungen walten lassen muß, und die auch von den Neuromantikern geübt wurde, verstärkte die Angst der Kunstwächter. Der energischste und erfolgreichste unter den Neuerern war Richard Wagner. Mit glühender Begeisterung legte er der Welt in seinen Schriften die Grundsätze seiner Kunst dar und verteidigte sie mit den Waffen seiner überlegenen Bildung. Aber das wäre noch nicht so schlimm gewesen: theoretische Schriften haben meistens einen ziemlich beschränkten Leserkreis. Viel schlimmer war für die Verteidiger der alten Tradition, daß Wagners Opern Erfolg hatten und trotz aller verdammenden und höhnischen Kritiken das Volk begeisterten, daß sie immer mehr und mehr gespielt wurden und infolgedessen die breite Öffentlichkeit sich der Wagnersache bemächtigte. Denn Wagner stand nun im Mittelpunkt des Interesses, er erschien als der Träger der neuen Richtung, der sogenannten Zukunftsmusik. So wurde der Kampf um die neue Musik und speziell der

Kampf um die Reform des musikalischen Dramas zum Wagnerstreit. Das Publikum schied sich in Wagnerianer und Antiwagnerianer. Die Welt hatte schon manche hitzigen musikalischen Schlachten erlebt, und besonders hatten die Neuerungen auf dem Gebiete der Oper die Massen von jeher in Erregung zu setzen vermocht — noch am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts hatte der Kampf der Gluckisten und der Piccinisten in Paris getobt — aber diese Kämpfe, so wild sie auch wüten mochten, waren doch meist auf gewisse Kreise und auch mehr oder weniger örtlich beschränkt geblieben; diesmal aber ergriff die Bewegung alle Welt. Nicht nur die Musiker, jeder nahm Partei für oder wider, und in der Schar der Gegner schrien gewöhnlich die am lautesten, die am wenigsten von der Sache verstanden. Geistreichelnde Berliner Feuilletonisten glaubten eine große Sache mit einfältigen Wortwitzen totschlagen zu können, und sie fanden natürlich ihr Publikum. Als aber alles nichts half und Wagner das Feld behauptete, als man ihn und seine Kunst wohl oder übel gelten lassen mußte, da erklärte man schließlich, daß Wagner schon bis zum äußersten gegangen, daß über ihn hinaus auf diesem Wege keine Weiterentwicklung möglich sei. Das hatte man allerdings auch bei Beethoven und schon viel früher bei anderen Meistern behauptet. Aber die Tatsachen schienen den Schwarzsehern vorläufig recht zu geben. Gerade den Musikern, die den Meister am genauesten und eifrigsten auf seinem eigensten Gebiete, dem Musikdrama, nachzuahmen suchten, fehlte trotz allen Anstrengungen vorläufig jeder tatsächliche nachhaltige Erfolg. So sehr die Werke des Meisters bewundert wurden, die nachwagnerischen modernen Musikdramen hatten kein Glück. Dasselbe Publikum, das für die „Nibelungen" und für „Tristan" schwärmte, blieb bei „Iwein" und bei „Gudrun", bei „Ingwelde" und bei „Guntram" kühl. Der Erfolg blieb scheinbar der alten Oper treu. Meyerbeer wurde nach wie vor gespielt; Verdi, Gounod, Bizet, Brüll, Goldmark wußten die Gunst des Publikums zu erringen und behielten sie.

Wenn wir die Verhältnisse ruhig betrachten, so ist das nur natürlich; denn die kolossale Erscheinung Wagners mußte gerade auf alle die am stärksten drücken, die ihm am nächsten standen. Es entspricht dem natürlichen Lauf der Dinge, daß gerade die getreuesten Jünger des Meisters zuerst die Äußerlichkeiten seines Stiles nachahmten und erst eine gewisse Zeit vergehen mußte, bevor sie völlig in den Geist seiner Kunst hineinwachsen und dadurch wieder zur künstlerischen Freiheit und Selbständigkeit gelangen konnten. Die ersten scheinbaren Mißerfolge dieser Versuche dürfen uns also für die Zukunft keineswegs entmutigen, es wäre unnatürlich, wenn es anders gekommen wäre. Ein sicheres Zeichen, daß der neuen Kunst tatsächlich die Zukunft gehören wird, können wir aber darin erblicken, daß auch die Komponisten, die scheinbar und offenkundig noch in den alten Bahnen wandeln, mehr oder weniger von ihr beeinflußt sind. Und nicht nur

in Deutschland, sondern ebenso in Frankreich und Italien, ja sogar in Böhmen, in Rußland und den nordischen Ländern ist der Einfluß Wagners und der Neuromantiker überall zu spüren. Aber wie wir nach dem Auftreten Beethovens den Klassizismus noch eine Zeitlang herrschen, dann aber allmählich verblassen sahen, so muß auch nach diesem neuesten Umschwung zuerst das Epigonentum absterben, bevor sich der neue Stil allgemein einbürgern kann, bevor das Lebenswerk eines Wagner, eines Liszt seine vollen Früchte tragen wird. Heute leben wir noch in der Zeit des Überganges. Wir sehen die alte Kunst nach und nach unproduktiv werden und die Keime der neuen allmählich erstarken. Während der Herbstwind über die Stoppelfelder des neunzehnten Jahrhunderts fährt, ist die Saat für das zwanzigste schon bestellt und beginnt zu grünen; die reiche Frucht des alten Jahrhunderts aber ist eingeheimst und geborgen.

* * *

In der Oper behauptete sich Paris vorläufig als Vorort. Die Spieloper und die große Oper erlebten noch eine Art Nachblüte. Der Einfluß Wagners machte sich hier zunächst kaum bemerkbar. Eher noch der der deutschen Romantiker. Doch drangen von den leichten komischen Opern nur einige über die Grenzen Frankreichs hinaus. Zu ihnen gehört die graziöse komische Oper Les dragons de Villars von Aimé Maillart (geb. 24. März 1817 zu Montpellier, gest. 26. Mai 1871 zu Moulins), die in Deutschland unter dem Titel Das Glöckchen des Eremiten gegeben wird. Maillart war ein Schüler Halévys und hatte 1841 den Römerpreis errungen. Das Glöckchen des Eremiten ist von seinen sechs Opern die einzige, die einen nachhaltigen Erfolg hatte. — Ambroise Thomas (geb. 5. August 1811 zu Metz, gest. 12. Februar 1896 zu Paris) schrieb, nachdem er ebenfalls als Gewinner des Rompreises einige Jahre in Italien und in Wien zugebracht hatte, zuerst eine Anzahl komischer Opern, unter denen die nach Goethes Roman Wilhelm Meister bearbeitete Mignon (1866) seinen Namen nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland bekannt machte. Noch mehr bewundert wurde in Paris seine große Oper Hamlet (1868), die jedoch die deutschen Bühnen nicht mehr zu erobern vermochte. In der komischen (Spiel-)Oper Mignon hatte man den ungeschickten Text mit dem unmöglichen und geschmacklosen Schluß über den hübschen Melodien vergessen, zumal die beiden Hauptgestalten, Mignon und Philine, musikalisch nicht übel gezeichnet sind. Dagegen war der Einfluß Wagners doch schon zu groß, als daß ein Hamlet als regelrechter Opernheld auf deutschen Bühnen noch möglich gewesen wäre. Gerade in dieser unbestreitbaren Klärung des Geschmacks in betreff der Oper zeigt sich die stille, aber sichere Wirkung der Wagnerschen Musikdramen. — Einen höheren Flug als die beiden Genannten nahm Charles Gounod (geb. 17. Juni 1818 zu Paris,

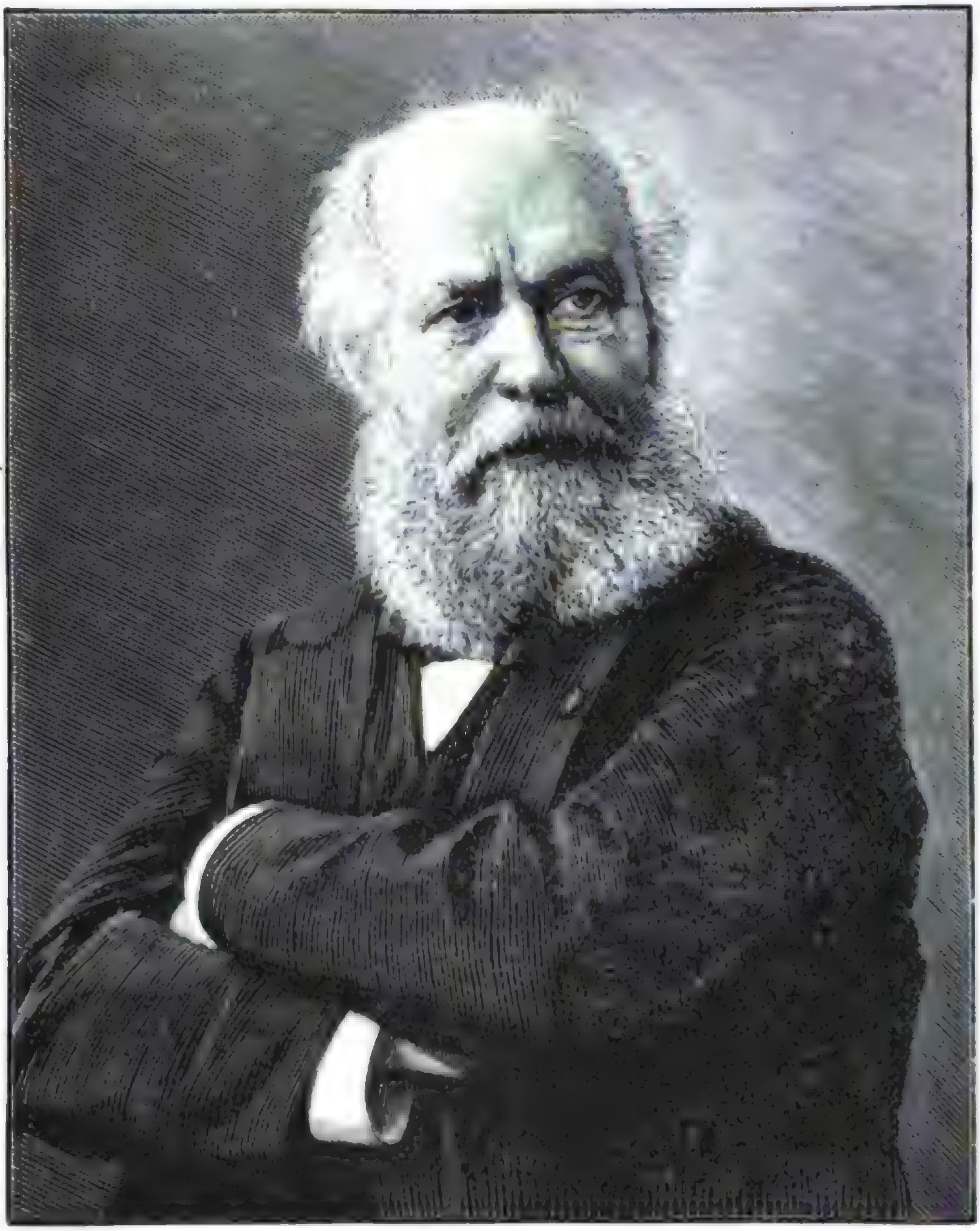
gest. 18. Oktober 1893 daselbst). Er studierte unter Halévy, Paër und Lesueur und wandte sich zunächst der Kirchenmusik zu, besuchte sogar theologische Vorlesungen und hatte eine Zeitlang die Absicht, Priester zu werden. Erst durch die Bekanntschaft mit den Werken der deutschen Romantiker, namentlich Schumanns, wurde er auf die dramatische Komposition hin-



Ambroise Thomas.

gelenkt. Gounod war ein glühender Verehrer Mozarts, über dessen „Don Juan" er eine sehr schöne Schrift veröffentlichte, und vertiefte sich mit Vorliebe in die Werke Schumanns und Wagners; von französischen Meistern schätzte er am höchsten Berlioz. Der deutsche Einfluß macht sich in seinen Kompositionen stark geltend und daraus mögen sich auch die Erfolge seiner Musik in Deutschland erklären. Auch Gounods Vorliebe für das Romantische und Mystische fand in Deutschland beinahe noch

mehr Verständnis als in Frankreich. Den ersten durchschlagenden Erfolg hatte Gounod mit seinem Faust (Marguerite), der 1859 zuerst im Théâtre lyrique aufgeführt wurde, von da aber bald (als erste französische Oper!)



Charles Gounod.

den Weg nach der Großen Oper und dann über alle Bühnen der Welt fand. Die eigentlichen Faustszenen sind stark ins Theatralische gezogen, und Mephisto ist ein veritabler baßsingender Theaterteufel nach dem Vorbild Bertrams im „Robert"; dafür sind die Gretchenszenen um so besser gelungen und ungemein bühnenwirksam. Das Gretchen selbst

hat allerdings einen französischen Beigeschmack erhalten, wogegen die Volksszene im zweiten Akt ein Meisterwerk der Darstellung ist. Von Gounods späteren Opern hatte nur noch Romeo und Julie einen nachhaltigeren Erfolg. Auch als Liederkomponist hat sich Gounod einen gewissen Namen gemacht. Am bekanntesten ist wohl seine etwas süßliche Méditation über das erste Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier. Als langjähriger Dirigent von Chorvereinen schrieb er zahlreiche Vokalwerke, Messen, Oratorien usw., darunter die Trauerkantate Gallia, veranlaßt durch den für Frankreich so unglücklichen Ausgang des Krieges 1870/71. — Von dem allzufrüh verstorbenen Georges Bizet (geb. 25. Oktober 1838 zu Paris, gest. 3. Juni 1875 daselbst) ist nur die kurz vor seinem Tode erschienene Oper Carmen populär geworden und wird besonders auch in Deutschland viel gespielt. Der Einfluß Wagners zeigt sich hier mehr in der Führung der (tragischen) Handlung, die nach einer berühmten Novelle von Prosper Mérimée dramatisch wirkungsvoll aufgebaut ist, als in der Musik, die in glücklicher Harmonie neben tragischen Tönen eine Fülle leichtgeschürzter, pikanter Melodien und prickelnder Rhythmen enthält. Die früheren Opern des Komponisten, der am Beginn seiner Laufbahn in einer von Offenbach ausgeschriebenen Konkurrenz mit einer Operette Le docteur Miracle zugleich mit Lecocq gesiegt hatte, sind Die Perlenfischer (1863), Das Mädchen von Perth (1867) und Djamileh (1872). Diese konnten sich nicht halten. Dagegen hatte seine Musik zu



Georges Bizet.

Daudets Schauspiel L'Arlésienne Erfolg; sie machte, vom Drama losgelöst, als Suite die Runde durch die Konzertsäle und erweckte bisher stets die regsten Sympathien für ihren Schöpfer. — Im Anschluß an Bizet sei hier gleich noch ein Vertreter der echt französischen heiteren und graziösen Musik genannt: Léo Delibes (geb. 21. Februar 1836 zu St. Germain du Val, gest. 16. Januar 1891 zu Paris). Von seinen Opern und Operetten hatte die komische Oper Le roi l'a dit (1873) den meisten Erfolg, während sein Name hauptsächlich durch das Ballett Coppelia (nach einer Hoffmannschen Erzählung) auch im Ausland bekannt wurde. — Die Ausdrucksmittel der klassischen sowohl als auch der modernen Musik suchte Edouard Lalo (geb. 27. Januar 1823 zu Lille, gest. 22. April 1892 zu Paris) mit einander zu verbinden, indem er einesteils die klassischen Formen in ihrer strengen Reinheit beibehielt, anderenteils aber diese Formen mit durchaus modernem Inhalt erfüllte und selbst das von Wagner geprägte Leitmotiv nicht verschmähte. Lalos erste Oper Fiesque hatte ein unglückliches Schicksal: die erste Aufführung an der Großen Oper, von der sie schon angenommen worden war, verhinderte der Krieg von 1870/71, und als ein zweites Theater (Théâtre de la Monnaie zu Brüssel 1872) schon mit den Proben begonnen hatte — verkrachte es! Damit war das Schicksal der Oper besiegelt. Eine zweite Oper Le roi d'Ys (1888) fand überall, wo sie aufgeführt wurde, großen Beifall. Heutzutage leider fast ganz vergessen ist das Ballett Namouna, „dieses feine Meisterwerk der Tanzmusik",



Camille Saint-Saëns.

das selbst ein Bülow hoch zu schätzen wußte. Lalo arbeitete lange und angestrengt an dem Werke; indes von einem zum Geschäftsautomaten gewordenen Direktor bedrängt, der ihm die bereits versprochene Aufführung wieder zu entziehen drohte, überstürzte er sich derart, daß ein Schlaganfall alle weitere Arbeit verhinderte. Lalos intimer Freund Gounod instrumentierte dann den letzten Teil der Partitur, so daß die Aufführung noch rechtzeitig zustande kam. Es wurde jedoch vom Publikum abgelehnt, fand aber den Beifall der Kenner, als es als Orchestersuite die Runde durch die Konzertsäle machte. — Ein ernsthafter musikalischer Charakter ist Camille Saint-Saëns (geb. den 9. Oktober 1835 in Paris), der als der bedeutendste unter den lebenden französischen Komponisten angesehen werden kann; Richard Wagner nennt ihn den besten Musiker seines Landes. Er ist als Orgel- und Klavierspieler berühmt und durch seine symphonischen Dichtungen als Komponist allgemein bekannt geworden. Saint-Saëns gehört der modernen Richtung an und verwendet alle Ausdrucksmittel der neuen Schule, ohne aber die geschlossenen Formen aufzugeben. Seine große Oper Samson et Dalila wurde 1877 in Weimar und 1890 in Paris (Edentheater; an der Großen Oper erst 1892) aufgeführt. Etienne Marcel kam 1879 in Lyon heraus. In Paris folgten Heinrich VIII. (1883), Proserpina (1887), Ascanio (= Benvenuto Cellini, 1890), Les Barbares (1902), Helena (1905), Die Ahnin (1907) und Dejanire (1911), die man als seine beste Oper nach „Samson und Dalila" bezeichnen kann. Sie atmet edelsten Klassizismus, ist herrlich in ihren Chören und meisterhaft instrumentiert. Da ist keine „Augenmusik", sondern alles klingt. Außerdem schrieb er die komischen Opern La princesse jaune (1872) und Le timbre d'argent (1877), das Ballett Javotte und eine biblische Oper „Die Sintflut". — Saint-Saëns nimmt trotz des durchaus modernen Kolorits seiner Kompositionen noch eine vermittelnde Stellung zwischen den Klassikern und den Modernen ein; dagegen gehört Louis Etienne Ernest Reyer (eigentlich Rey; geb. 1. Dezember 1823 in Marseille, gest. 15. Januar 1909 zu Le Lavandou bei Hyères) ganz und gar zur modernen Richtung und zwar, wie César Franck und Félicien David, zu den Nachfolgern Berlioz', die man auch als die jungfranzösische Schule bezeichnet. Reyer war ursprünglich Verwaltungsbeamter in Algier und widmete sich erst später der Musik. Er schrieb die Opern Maitre Wolfram (1854), La Statue (1861), Erostrate (1862 in Baden-Baden und erst 1872 in Paris), Sigurd, der erst viele Jahre nach seiner Vollendung (1884) in Brüssel und danach erst in Paris aufgeführt wurde, und Salambo (Brüssel 1890; Paris 1892). Reyer ist auch ein geistreicher Musikschriftsteller, dessen gesammelte Aufsätze 1875 als Notes de musique erschienen. — Während Reyer ziemlich selbständig dasteht und von dem naheliegenden Einflusse Richars Wagners so ziemlich verschont blieb, segeln Chabrier und Erlanger ganz und gar im Fahrwasser des Bayreuther Meisters. Emanuel Chabrier (geb. 1841 in

Ambert, Puy de Dôme; gest. geistig umnachtet 1894 in Paris) war ursprünglich nur nebenbei Musiker gewesen. Seine große Oper Gwendoline (1886 in Brüssel und danach auf verschiedenen deutschen Bühnen aufgeführt), in der altgermanische Recken ihr Wesen treiben, ist auffallend mit Anklängen an Tristan und Götterdämmerung durchsetzt. Die Ouvertüre ist durch ihre eigenartigen Rhythmen und ihre klarumrissene Form klassisch geworden. Eine zweite große Oper Brisëis ist schon wesentlich freier und selbständiger im Ausdruck. Am wenigsten beeinflußt zeigt er sich aber in der komischen Oper Le roi malgré lui (Der König wider Willen). Im allgemeinen zeichnen sich Chabriers Kompositionen durch die ihnen innewohnende Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und strahlende Klarheit bei kühner Konzeption aus. — Camille Erlanger (geb. 25. Mai 1863 zu Paris) war Schüler des Pariser Konservatoriums und errang 1888 mit der Kantate Velléda den Römerpreis. Er begann seine dramatische Laufbahn vielverheißend und Aufsehen erregend mit der dramatischen Legende Saint Julien l'Hospitalier. Aber schon in der ersten wirklichen Oper Kermaria (Paris 1897) zeigt er sich als strenger Parteigänger Richard Wagners. Die Vorliebe für das Leitmotiv, das bei ihm allerdings nicht in der psychologischen Folgerichtigkeit und Notwendigkeit auftritt wie bei seinem großen Vorbild, ist er nie wieder los geworden. Sie zeigt sich auch in den folgenden Opern: Le juif polonais (Paris 1900), Le fils de l'étoile (Paris 1904), Aphrodite (Paris 1906) und Hannele (1908; nach Gerhart Hauptmanns gleichnamiger Bühnendichtung). Zumeist zeigt sich Erlanger als Musiker von Geschmack —



Gustave Charpentier.

auffallend ist aber eine gewisse Vorliebe für blechgepanzerte Wirkungen und ein Übermaß von Chromatik, das leicht eine gewisse Ermüdung herbeiführt. Von wirklich überragender Bedeutung sind bisher nur der Schluß des zweiten Aktes im „Polnischen Juden" und die drei letzten Bilder in der „Aphrodite". Seine neueste Oper La Sorcière (Die Hexe) hatte bei ihrer Uraufführung in der Pariser Opéra comique einen vollen Erfolg. Das Werk zeigt Erlangers Begabung für das Melodische und Klangliche. „Das Wertvollste an der sehr schön instrumentierten Partitur sind der Auftritt Zorayas im 1. Akt und die schleichende gewundene, eigentümlich irisierende Phrase des Vorspiels vor dem Verführungsakte der Hexe."

César Franck, der Begründer der jungfranzösischen Schule, sowie Vincent d'Indy, deren bedeutendster Vertreter nach Franck, sollen, da ihr Schaffen zu sehr in der reinen Instrumentalmusik wurzelt, S. 763 im Zusammenhange betrachtet werden. Ebenfalls zur jungfranzösischen Schule gehören Gustave Charpentier und Claude Debussy. Sie nehmen auf dem Gebiete der Opernkomposition eine bedeutsamere und selbständigere Stellung ein.

Gustave Charpentier (geb. 15. Juni 1860 zu Dieuze in Lothringen), Schüler u. a. von Massenet, debütierte als Opernkomponist mit dem selbstgedichteten „Musikroman" (!) Louise (1900), dem Grundstein zu einer modernen sozialen Oper, die den Weg schnell auch über die deutschen Bühnen fand. Die Musik ist von großer Schlagkraft, wenn auch mit einem Zug ins Sentimentale; besonders hervorzuheben ist die geistreiche Behandlung des Orchesters. — Der eigenartigste unter Francks Nachfolgern und zugleich der problematischste der ganzen Richtung ist Claude Debussy (geb. 22. August 1862 zu St. Germain en Laye), dessen Pelléas et Mélisande (Text von Maurice Maeterlinck) ein Zwitter von Oper und Melodram ist. „Die Idee der Fatalität, des Todes, welche in dem Stücke des belgischen Dichters erscheint, die Atmosphäre einer traurigen Legende, die es einhüllt in einen dünnen Schleier: alles, was es darin Rätselhaftes, Wirklichkeitsfernes gibt; die schattenhaften Gestalten, arme Könige, arme Leute, arme Gäste unbenannter Länder, welche das Schicksal mit seiner Hand durch den Nebel des Unabänderlichen führt, die resignierten, naiven, sanften oder ernsten Gespräche dieser leidenden, unglücklichen Personen: alles dies entspricht genau dem Temperament Claude Debussys, der mit Pelléas et Mélisande ganz sein Maß erreicht hat. Er hat die Symbole seines Mitarbeiters mit Melodien begleitet, welche deren beschwörende Kraft außerordentlich steigern. Diese Melodien hat er nie den Stimmen gegeben, sondern in einer ganz besonderen Art dem Orchester anvertraut, einem weichen, wogenden, gedämpften und gleichsam in Watte eingehüllten Orchester, über dem sich die Worte erheben. Die Deklamation ist weder lyrisch noch melodisch (was nicht etwa sagen will, daß er ihr überhaupt

weder Lyrik noch Melodie gäbe); sie ist nach einem System wiederholter, gleichlanger Noten gebildet, das Debussy zu dem seinigen gemacht hat und das durch eine Art langsam sich hinziehender, einlullender Rezitation noch die Unbestimmtheit der Gegenstände vermehrt, denen sie sich ergibt" (Bruneau).

In den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts drangen nur vereinzelte Opern aus Paris nach Deutschland hinüber, während sich die einmal im Repertoire eingebürgerten französischen Werke noch immer in der Gunst des Publikums hielten. Doch begann in den letzten Jahren der Glanz mancher von diesen Lieblingsopern, besonders solcher, die dem Genre der großen Oper angehören, merklich zu erblassen. Daß die Stellung von Paris als Vorort der Opernproduktion erschüttert ist, zeigt sich seit den neunziger Jahren deutlich durch den Eintritt einer rückläufigen Bewegung. Den größten Erfolg hatten in der französischen Hauptstadt in den letzten Jahren die Werke — Richard Wagners. Paris hat sich vor Bayreuth gebeugt.



Claude Debussy.

* * *

Der Stern der italienischen Oper war erblichen. Von einem Vorherrschen auf den Opernbühnen konnte schon seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts keine Rede mehr sein. Dennoch trat in Italien noch einmal ein Komponist auf, der die Bühnen der ganzen Welt eroberte und sich neben Meyerbeer und Wagner zu behaupten wußte: Giuseppe Verdi. Er ist der Vertreter der Romantik in Italien, führte das romantische Kolorit und die schärfere Charakteristik in die italienische Oper ein — soweit es überhaupt im Stile dieser Oper möglich war, um alsdann kühn über

diesen Stil hinauszugehen. Er spiegelt sozusagen in seinem Schaffen die ganze romantische Bewegung von ihren ersten Anfängen bis zu ihren letzten von Richard Wagner gezogenen Konsequenzen wider.

Verdis Schaffen als Opernkomponist dehnt sich über einen Zeitraum von 60 Jahren aus. In dieser langen Zeit sind große Wandlungen in ihm vorgegangen; denn er ruhte niemals auf seinen Erfolgen aus, ließ seinen Stil nicht zur Manier erstarren, kopierte sich in seinen späteren Werken nicht selber, wie es so manche Künstler tun, weil sie dadurch den Erfolg am leichtesten an ihre Fersen zu fesseln glauben, sondern er hielt Schritt mit der Zeit bis in sein höchstes Alter hinein und bewahrte sich dadurch seine Jugendfrische, so daß er noch als Achtzigjähriger die Welt mit einem völlig neuartigen, geistsprühenden Werke, dem Falstaff, überraschen konnte.

Giuseppe Fortunato Francesco Verdi wurde am 10. Oktober 1813 zu Roncole, einer Außengemeinde des lombardischen Städtchens Busseto (in der Nähe von Parma) geboren. Die Eltern waren einfache, wenig bemittelte Leute. Sein Vater ernährte sich aus den mäßigen Erträgnissen eines kleinen Kramladens und einer Wirtschaft. Die Liebe zur Musik scheint ganz selbständig in dem Knaben erwacht zu sein. Auf sein Drängen kaufte ihm der Vater von seinen bescheidenen Ersparnissen ein altes Spinett, und der Organist Baistrocchi von Roncole erteilte ihm den ersten Unterricht. Der kleine Beppe machte rasche Fortschritte, und bald hatte ihn der alte Mann alles gelehrt, was er selber wußte. Unter erheblichen Opfern brachte ihn nun der Vater nach Busseto auf die Schule. Um den Eltern aber die Sorgen zu erleichtern, versah der kleine erst elfjährige Verdi, als Nachfolger seines früheren Lehrers, das Amt des Organisten in der Kirche zu Roncole, wozu er immer den drei Meilen langen Weg zwischen Busseto und seiner Heimatgemeinde zu Fuß zurücklegen mußte. Schon während seiner Schulzeit gewann Verdi in dem Kaufmann Barezzi in Busseto einen Freund und Gönner. Dieser ließ ihm durch den Organisten Provesi, einen tüchtigen Theoretiker, den ersten regelmäßigen Musikunterricht erteilen und sorgte auch für seine sonstige Ausbildung. Er vermittelte ihm ein Stipendium von der schon seit dem 18. Jahrhundert in Busseto unter dem Namen Monte di Pietà ed Abondanza bestehenden wohltätigen Stiftung und unterstützte ihn selber mit Geld, damit er seine Studien am Konservatorium zu Mailand fortsetzen und zum Abschluß bringen könne. Voll froher Hoffnung reiste Verdi nach der lombardischen Metropole, doch wurde er von dem Direktorium des Konservatoriums, nachdem er sich einer Prüfung unterzogen hatte, ohne Angabe der Gründe zurückgewiesen. Verdi selbst hat niemals erfahren, was den Direktor Basilij damals veranlaßte, ihm die Aufnahme zu verweigern. Er nahm nun Privatunterricht bei Vicenzo Lavigna, damals Maestro al cembalo am Teatro Filarmonico. Vielleicht war es für Verdi ein Glück, daß er zu diesem Lehrer kam, der nicht nur ein guter Theoretiker, sondern vor allem ein Mann der Praxis war. Er hatte selbst ein paar erfolgreiche Opern geschrieben und leitete seinen Schüler mehr auf die lebendige Kunst als auf die abstrakte Schulregel hin. Dennoch erhielt Verdi durch ihn auch eine gediegene theoretische Bildung, so daß er auch die strengeren Kunstformen (Kontrapunkt, Fuge) beherrschen lernte. Verdi schrieb in dieser Zeit bereits eine Kantate gelegentlich einer Hochzeitfeierlichkeit im Hause des Grafen Borromeo und erhielt bald darauf seinen ersten Opernauftrag für das Teatro Filodramatico. Doch konnte er diesen Auftrag einstweilen nicht ausführen, da er in die Heimat abgerufen wurde; denn in Busseto war sein früherer Lehrer Provesi gestorben, dessen Amt er übernehmen sollte. Da er sich der Heimatgemeinde, die ihn unterstützt und seine Ausbildung ermöglicht hatte, verpflichtet fühlte, so setzte er seine eigenen Wünsche hintan und verließ Mailand, wenn auch schweren

Herzens. Leider wurde ihm der Aufenthalt in der Heimat durch die Treibereien der klerikalen Partei vergällt, die keinen modernen Musiker haben wollte. Die Stadt spaltete sich in zwei Parteien, schließlich behielten Verdis Freunde den Sieg. Der junge Meister blieb von 1835—1838 in seiner Vaterstadt. In dieser Zeit verheiratete er sich mit Margherita Barezzi, der Tochter seines Freundes und Gönners. Als die Gegenpartei mit ihren Wühlereien nicht aufhörte, beschloß Verdi das Feld zu räumen: er begab sich mit seiner inzwischen vollendeten ersten Oper Oberto, Conte di S. Bonifacio wieder nach Mailand.

Damals stand von den italienischen Opernkomponisten Donizetti im Zenit seines Ruhmes, der begabte und vielversprechende Bellini war vor ein paar Jahren jung gestorben, der große Rossini seit zehn Jahren verstummt. Der Oberto fand bei seiner Aufführung (1839) in der Scala zu Mailand Beifall, konnte sich aber seines schlechten und verworrenen Textes wegen nicht halten. Mit seiner nächsten Oper hatte Verdi entschieden Un-



Giuseppe Verdis Geburtshaus zu Roncole.

glück. Sein Impresario Merelli brauchte eine komische Oper und übergab Verdi das Textbuch zu: Un giorno di regno (Einen Tag lang König, 1840). Aber gerade um diese Zeit erfuhr der Komponist großes Herzeleid: seine beiden Kinder und seine Gattin starben kurz nacheinander. Verdi wurde durch diese Schicksalsschläge aufs heftigste erschüttert und war gar nicht in der Stimmung, eine komische Oper zu schreiben. Da aber der Impresario auf seinem Vertrag bestand, mußte sich Verdi mit blutendem Herzen zur Munterkeit zwingen — die Folge davon war ein verfehltes Werk, das vom Publikum und der Kritik abgelehnt wurde und nur eine einzige Aufführung erlebte. Verdi war durch diesen Mißerfolg so niedergeschlagen, daß er das Komponieren ganz aufzugeben beschloß und in einen Zustand düsterer, apathischer Melancholie versank. Dieses dumpfe Hinbrüten dauerte so lange, bis Merelli ihm ein Textbuch von Solera in die Hände zu spielen wußte, das sein Interesse im hohen Grade erweckte. Dieses Textbuch, das Nicolai, der Komponist der „Lustigen Weiber", zurückgewiesen hatte, war Nabucco (Nebukadnezar), ein biblischer Stoff, der zwar nach der Arienschablone der italienischen Oper zugestutzt war, aber doch einen kräftigen dramatischen Kern enthielt. Verdi begann, fast ohne es zu wollen, ein Stück

nach dem andern zu komponieren, und eines Tages lag die Oper fertig da. Sie wurde am 9. März 1842 an der Scala in Mailand aufgeführt und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Die sangbaren Melodien und die schwungvollen Chöre zündeten. Doch war der Erfolg kein rein musikalischer. Der Patriotismus hatte die Begeisterung verstärkt. Verdi hatte nämlich unter dem Bilde der in harter Knechtschaft schmachtenden Israeliten das Schicksal der eigenen Nation und ihre Hoffnung auf endliche Befreiung dargestellt. Der biblische Stoff verlieh dem Werke noch eine besondere, fast religiöse Weihe, die Verdi in seiner Komposition festzuhalten suchte; denn man hoffte damals noch auf ein einiges Italien unter der Führung des Papstes. Unter demselben Zeichen standen Verdis nächste Opern I Lombardi alla prima cruciata (Die Lombarden, 1843), die einen Stoff aus den Kreuzzügen behandelten, und Ernani (1844), dessen Text nach dem gleichnamigen Drama von Viktor Hugo bearbeitet war. Auch hier deuteten die Italiener die Handlung im patriotischen Sinne um. Die Worte eines Chors in Hernani: „A Carlo quinto sia gloria ed onor!" verwandelte man in „A Pio Nono sia gloria ed onor!" und später setzte man dann für den Namen des Papstes den Carlo Albertos, des Königs von Sardinien ein, als der Liberalismus im Hause Savoyen den zukünftigen Führer der geeinigten Nation zu erblicken begann. Doch darf man dem italienischen Patriotismus den Erfolg der Verdischen Opern nicht allein zuschreiben; denn sie zündeten auch auf den Bühnen des Auslandes, auf die sie bald übergingen, und wo dieser mächtige Faktor nicht mitwirken konnte: es war der große Melodienreichtum, der alle Welt entzückte. Zudem machten die wirkungsvollen und dankbaren Partien, die jede seiner Opern enthielt, den Meister und seine Werke beim Publikum und bei den Sängern gleich beliebt.

In den Jahren 1844—1850 schrieb Verdi eine Anzahl Opern, die wohl in Italien Erfolge errangen, — denn hier wurde alles applaudiert, was Verdi brachte — die sich aber auf dem Repertoire nicht hielten. Es sind: I due Foscari (1844), Giovanna d'Arc (1845), Alzira (1845), Attila (1846), Macbeth (1847), I Masnadieri (Die Räuber, 1847), I corsaro (1848), La battaglia di Legnano (1849), Stiffelio (1850). Nur die im Jahre 1849 erschienene Luisa Miller (nach Kabale und Liebe) hatte einen nachhaltigeren Erfolg zu verzeichnen, während die anderen Opern mehr oder weniger Fiasko machten. Ihre geringere Lebensfähigkeit lag hauptsächlich an den ungeschickten Textbüchern; allerdings wiesen sie auch musikalisch keinen Fortschritt auf. Doch brachten sie ihrem Schöpfer weitere Ehren und Vermögen. Im Jahre 1849 verheiratete sich Verdi zum zweiten Male, und zwar mit der Sängerin Giuseppina Strepponi (1815—1897); er kaufte sich die Villa Sant' Agata bei Busseto und brachte hier mit seiner Gattin meistens den Sommer zu.

In den Jahren 1851—1853 folgten nun jene drei Opern, die recht eigentlich Verdis Weltruhm begründet haben: Rigoletto (1851), Il Trovatore (Der Troubadour, 1853) und La Traviata (Violetta, 1853). Der Rigoletto verdankt einen Teil seines Erfolges dem vorzüglichen Textbuche (von Piave), das nach Viktor Hugos Drama Le roi s'amuse (Der König amüsiert sich) gearbeitet ist und trotz der Abschwächungen, die es unter dem Einfluß der Zensur erleiden mußte, an sich schon eine zündende Wirkung ausübte. Der Fortschritt dieser Oper ihren Vorgängern gegenüber besteht darin, daß Verdi, trotzdem seine Melodien überall leichtflüssig und sangbar bleiben, viel mehr Sorgfalt auf die musikalische Charakteristik der handelnden Personen verwandte als bisher. Auch die Harmonik ist reicher ausgestaltet, und in dem Quartett des letzten Aktes zeigt sich eine kontrapunktisch schön und wirkungsvoll aufgebaute Ensemblenummer, die schon auf den späteren Verdi hinweist. Auch die Erfindung und Ver-



Giuseppe Verdi in seinem Arbeitszimmer.

wendung des leichtfertigen Liedchens des Herzogs von Mantua („Leicht und veränderlich sind Weiberherzen"), das gleich nach der Aufführung auf allen Gassen geträllert wurde und noch heute an allen Ecken und Enden erklingt, ist meisterhaft. Der Text des Troubadour, der von Cammarano nach einem romantischen Drama des spanischen Dichters Antonio Garcia Guttierez gearbeitet ist, sucht durch krasse Effekte zu wirken. Trotz des offenbaren Mangels an Logik enthält dieser Text eine Reihe wirkungsvoller Opernszenen, die Verdi mit teilweise recht glücklich erfundenen Melodien ausgestattet hat, und die noch heute überall gesungen, gespielt, gepfiffen, geleiert und georgelt werden. Die Charakteristik, besonders die der Zigeuner, ist dem Rigoletto gegenüber noch gesteigert. Wenn wir von einer musikalischen Charakteristik der Personen und Situationen im Troubadour und in den übrigen aus diesem Zeitraum stammenden Opern Verdis sprechen, so dürfen wir natürlich nicht den Maßstab der Wagner-Oper anlegen. Die Art, wie der Italiener charakterisiert, ist wesentlich verschieden von der Weise der Deutschen. Der Schwerpunkt der italienischen Musik liegt in der Melodie, der der deutschen in der Harmonie. Die deutschen Meister charakterisieren durch die Harmonik, durch die Akkordfolge und verlegen die Tonmalerei ins Orchester. Die Italiener dagegen verlegen die ganze Charakteristik in die Gesangsmelodie, ihr Orchester nimmt kaum daran teil, es ist nur eine große Harfe, die den Gesang begleitet und stützt. Das Feuer, das ein deutscher Meister im Orchester aufflackern lassen würde, flackert im „Trovatore" in der berühmten Stretta des Manrico („Lodernde Flammen schlagen zum Himmel empor") in der Singstimme des Sängers selbst. Die Triller, die uns als virtuose Verzierungen erscheinen, faßt der Italiener hier als naturalistische Darstellungsmittel auf. In dieser Weise bewirkte der Troubadour eine völlige Revolution in der italienischen Oper. Gerade dieses Werk, dessen hüpfende Melodien zu tragischen Szenen uns heute fast als der Gipfelpunkt opernhafter Widernatürlichkeit erscheinen, galt den Italienern als ein Triumph des Realismus. Und als Verdi in seiner nächsten Oper noch weiter ging und — ein bis dahin ganz unerhörter Fall — ein modernes französisches Sittendrama, die Kameliendame von Alexander Dumas unter dem Titel La Traviata (die Verirrte, Gefallene) auf die Opernbühne brachte, eine Oper, die im modernen Gesellschaftskleide gespielt wurde, da schien das Äußerste an Modernität und Natürlichkeit geleistet zu sein. Alle drei Opern stießen anfänglich auf einigen Widerstand, haben sich aber dann in kurzer Zeit auf allen Bühnen der Welt eingebürgert und behaupten ihren Platz bis auf den heutigen Tag. Trotz ihrer dramatischen Widersinnigkeiten sind diese Opern ihrer Wirkung sicher: denn der italienische Meister weiß die einzelnen dramatischen Momente trefflich herauszuarbeiten. Durch das Ganze geht immer ein großer musikalischer Zug; man fühlt: der Komponist schöpft aus dem Vollen.

Geschmacklose und banale Stellen findet man wohl, aber niemals etwas Gemachtes oder Gequältes.

Verdi war nun eine internationale Berühmtheit. Auswärtige Bühnen führten nicht nur seine Werke auf, sie suchten auch das Erstaufführungsrecht neuer Opern von ihm zu erlangen. Paris bestellte 1854, gelegentlich der Weltausstellung, Les vêpres siciliennes (Die Sizilianische Vesper), die am 13. Juni 1855 an der Großen Oper in Szene ging. Für Venedig schrieb er den Simone Boccanegra (1857), für Rom Aroldo (1857) und Il ballo in maschera (Ein Maskenball, 1859), dessen Textbuch denselben Stoff behandelt, den schon Auber komponiert hatte; für St. Petersburg La forca del destino (Die Macht des Verhängnisses, 1862), ein hyperromantisches, sentimentales Stück, das in Rußland keinen Anklang fand, dagegen in Italien gefiel und sich dort lange auf dem Spielplane hielt; endlich wieder für die Große Oper in Paris den Don Carlos (1867). Diese Opern bedeuteten einen Stillstand in der Entwicklung Verdis. Nur der vielumstrittene „Don Carlos", der im Jahre 1884 in einer auf vier Akte reduzierten Neubearbeitung in der Mailänder Scala erschien, zeigte wieder fortschrittliche Ansätze. Verdi begann sich dem Stil der französischen Großen Oper zu nähern. So ward der Don Carlos zu einem Übergangswerk. Den eigentlichen Stilwechsel und damit den entschiedensten Schritt, den Verdi während seiner Laufbahn getan hat, sollte erst seine nächste Oper bringen: Aida.

Der Khedive von Ägypten hatte bei dem italienischen Meister eine Oper bestellt, die bei Gelegenheit der Eröffnungsfeierlichkeiten des Suezkanals in Kairo aufgeführt werden sollte. Der berühmte Ägyptolog Mariette hatte eine Episode aus der Geschichte des Pharaonenreiches ausgewählt, die Camille du Locle zu einer dramatischen Skizze umgestaltete, die ihrerseits sodann von Antonio Ghislanzoni in italienische Verse gebracht wurde. Die Erstaufführung fand am 24. Dezember 1871 in Kairo statt. Der Erfolg und das Honorar (80 000 Mark!) waren außerordentlich. Mit der Aida betrat Verdi wirklich neue Bahnen. Das Textbuch ist nach der Schablone der Großen Oper abgefaßt, aber es enthält packende dramatische Situationen, und bei aller äußerlichen Theatralik erklingt darin doch die Sprache echter Leidenschaft. Verdi gab bei der Bearbeitung dieses Textes entschlossen seinen früheren Stil und damit den eigentlichen Stil der älteren italienischen Oper auf, dessen Grundform die in sich abgeschlossene Arie gebildet hatte. Er ließ zwar die geschlossenen Formen keineswegs fallen, aber an Stelle der Arie trat nun die durchkomponierte dramatische Szene. Er lehnte sich dabei teilweise an den Stil der Großen Oper an, aber auch der Einfluß Richard Wagners machte sich schon geltend, weniger darin, daß der italienische Meister dem deutschen einzelne Wendungen, Instrumentationseffekte und dergleichen abgesehen hätte, sondern mehr in dem all-

gemeinen Streben, die Musik dem Drama dienstbar zu machen und überall wahr und natürlich zu schildern. Verdi fußte immer noch fest auf seinem ursprünglichen Prinzip, sein Hauptmittel der Charakteristik war und blieb die Melodie; er wollte daher weder die Große Oper noch Wagner nachahmen, sondern er suchte von beiden zu lernen. So vermied er die unkünstlerische Stilmengerei, wozu das Vorbild Meyerbeers und der Großen Oper leicht verleiten konnte. Er war in seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit genugsam gekräftigt, so daß er fremde Elemente in sich aufnehmen und sich assimilieren konnte, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst zu verlieren. Überdies gelang es ihm, über die Aida-Musik ein eigenartiges Lokalkolorit auszubreiten, das, wenn es auch nicht echt ägyptisch sein kann, doch den Eindruck einer fremden altertümlichen Welt glücklich hervorruft. Verdi hat diesen Eindruck dadurch erreicht, daß er seine Aida-Musik mit vollem Bewußtsein an die strengen steifen Formen der altägyptischen Baukunst anzupassen, d. h. den Eindruck, den diese Formen auf den modernen Beschauer ausüben, musikalisch wiederzugeben versuchte. Schon dieses glücklich gewählte Lokalkolorit verleiht seiner Aida eine größere stilistische Geschlossenheit, als sie seine früheren Opern und die Werke der französischen Großen Oper aufweisen. Natürlich erhielt in der Aida das Orchester eine viel wichtigere Aufgabe als in seinen früheren Werken. Die Instrumentation ist zwar manchmal noch etwas brutal, aber sie ist doch, besonders in den großen Märschen, überaus glänzend.

Man glaubte schon, Verdi habe nach dem Erfolg der „Aida" der Bühne entsagt. Er hatte sich der Kirchenkomposition zugewandt und ein großes „Requiem" (vgl. S. 770) geschrieben, das am 22. Mai 1874, dem Jahrestage des Todes des Dichters Alessandro Manzoni, in der Markuskirche zu Mailand aufgeführt wurde.

Aber wiederum wandte er sich der Bühne zu, und gerade mit seinen beiden letzten Opern überraschte der hochbetagte Maestro die Welt am meisten. Verdi hatte sich mit dem geistreichen Dichter Arrigo Boito vereinigt, der selber ein tüchtiger Komponist ist. Dieser dichtete ihm (frei nach Shakespeare) die Texte zu Othello und Falstaff. In diesen beiden letzten Werken ist Verdi abermals weiter fortgeschritten. Der Flittertand der Großen Oper ist ganz abgetan, und der greise Komponist hat sich zum modernen Musikdramatiker entwickelt. Natürlich war hier das Vorbild Wagners vor allem maßgebend. Aber auch in diesen letzten Werken zeigte sich Verdi ebensowenig als direkter Nachahmer wie in seinen früheren. Er schuf sich seinen eigenen Stil. Im Othello (1887), in dem der Titelheld hinter dem Bösewicht Jago zurücktritt, zeichnete er ein gewaltiges Bild menschlicher Verworfenheit. Sein Jago ist ein wahrer Teufel in Menschengestalt. Ein geradezu erstaunliches Werk ist der Falstaff (1892), und man kann die Jugendfrische des achtzigjährigen Komponisten und die Fülle

von Humor, Geist und Witz, die er in dieser Partitur entwickelt, nicht genug bewundern. Der Born der Melodie ist noch immer nicht versiegt, und dabei wendet Verdi in diesem Werke auch die komplizierteren kontrapunktischen Formen mit spielender Leichtigkeit an. Eine große Fuge („Alles ist Spaß auf Erden"), die von allen Mitwirkenden gesungen wird, schließt das Werk. Mit diesem heiteren, kunstvollen Epilog nahm der Meister humoristisch lächelnd von der Welt Abschied nach einem an Arbeit überreichen Leben.

Seit vielen Jahren verbrachte Verdi den Sommer regelmäßig auf seinem Landgute Sant' Agata, den Winter in Genua, wo er den alten Palazzo Doria bewohnte. Nach dem Tode seiner Gattin war ihm jedoch dieser Aufenthalt verleidet, und so brachte er die beiden letzten Winter in Mailand zu. Hier ereilte ihn die Krankheit, der er am 27. Januar 1901 erlegen ist. Sein Vermögen hatte er schon bei Lebzeiten zur Gründung eines Asyls für mittellose Künstler bestimmt.


Arrigo Boito.

Neben Verdi ist als einer der talentvollsten neueren italienischen Opernkomponisten **Arrigo Boito** (geb. 24. Februar 1842 in Padua) zu nennen, der Verfasser u. a. von Verdis letzten Operntexten (Othello und Falstaff) und Übersetzer einiger Musikdramen Richard Wagners (u. a. Tristan und Isolde). Boito hatte in Deutschland die Wagnersche Kunstrichtung kennen gelernt und sich ihr als der erste Italiener in seiner Oper Mefistofele (nach Goethes Faust, 1868) angeschlossen. Der Mefistofele fiel bei seiner Erstaufführung in Mailand durch, fand aber, als das Verständnis für die neue Kunstrichtung auch in Italien allmählich erstarkte, mehr und mehr Beifall und bürgerte sich auf den Bühnen ein. Das Werk hat auch an einigen deutschen Bühnen gute Aufnahme gefunden. Einige andere Opern sind bisher noch nicht aufgeführt worden.

Eine neue Invasion mit italienischer Opernmusik bedrohte die Welt durch den sogenannten **Verismo**. Es war eine Sturzwelle, die rasch wieder abflutete. Ob der reichliche Schlamm, den sie zurückließ, befruchtende Wirkung haben wird, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls hat der Verismo manchen Komponisten, die sich an der großen und hehren Kunst Wagners umsonst abmühten, einen neuen und leichteren Weg gezeigt, zu Bühnenerfolgen zu gelangen. Er hat der Opernbühne neue Stoffe zugeführt und sie zum Teil von den Überschwenglichkeiten der nachwagnerischen Recken-

oper befreit. Was er an ihre Stelle setzte, war allerdings nicht sehr erbaulich und wenig ästhetisch. Er suchte den von jeder Konvention befreiten „nackten" Menschen mit seinen ungebändigten Trieben und Leidenschaften auf die Bühne zu stellen. Der Mensch sollte in seinem Naturzustande geschildert werden, aber nicht nach irgendeiner idealen Schablone, sondern so, wie sich dieser Naturmensch in unserer heutigen Kultur findet. Der Librettist wählte also die Stoffe aus dem niedrigsten Volksleben.

> Heut schöpft der Dichter
> Kühn aus dem wirklichen Leben schaurige Wahrheit.
> Ach, nicht die Märchen allein sind der Zweck der Kunst,
> Auch was er wirklich sieht, schildre der Dichter!

sagt Leoncavallo im Prolog zum „Bajazzo". Und an „schaurigen Wahrheiten" fehlte es wirklich nicht. Die niedrigsten Instinkte (Geschlechtstrieb, Sinnlichkeit, Eifersucht) bilden die Triebfedern der Handlung, die in Mord und Totschlag gipfelt. So bildet der Verismo in der Oper gewissermaßen ein Seitenstück zum naturalistischen Drama, und das zeitliche Zusammenfallen beider ist wohl nicht ganz zufällig. Aber gerade das, was dem naturalistischen Drama den eigentlichen Wert verleiht, die bis ins kleinste gehende sorgfältige Ausmalung aller Einzelheiten, die feine Detailarbeit, fehlt der veristischen Oper; denn die Oper kann nur in großen Zügen schildern, nur al fresco malen. Wir gelangten so zur Moritatenoper. Und die musikalische Illustration entsprach der „schaurigen Wahrheit" der Texte. Der moderne dramatische Stil mußte seine stärksten Effekte hergeben. Der Stil des späteren Verdi wurde vergröbert. Ausbrüche der Leidenschaft wurden dicht neben und zwischen banale volkstümliche Melodien gesetzt, die dem deutschen Ohr operettenmäßig klingen (wie z. B. das Trinklied in der „Cavalleria", der Glockenchor im „Bajazzo" usw.). Auch für die Schilderung der Leidenschaft bildeten sich gewisse stehende Formeln aus (Mascagni-Triolen). Der ganze Stil des Verismo wirkte brutal in Wort und Ton. Der unangenehme Eindruck, den diese Werke auf feiner organisierte Naturen machen mußten, wurde noch dadurch verstärkt, daß die außergewöhnlichen Erfolge der Veristen wenigstens teilweise durch die geschickten geschäftlichen Manipulationen des rührigen Mailänder Verlegers Sonzogno herbeigeführt worden waren. Und dennoch jubelte ganz Deutschland im Anfang der neunziger Jahre dem Verismo wie einer neuen Heilsbotschaft entgegen. Das hatte die rücksichtlose, urwüchsige und frisch darauf losgehende Kraft bewirkt, die sich, wenigstens in den ersten Werken der Richtung, kundtat. Man verlangte nach Natur und glaubte sie im Verismo gefunden zu haben. Natur und Kunst sind aber verschiedene Dinge, und als die späteren Werke der erst so bestaunten Veristen fast ausnahmslos versagten, da legte sich auch die Begeisterung allmählich.

Der talentvollste und wohl auch der am ernsthaftesten nach höheren

Zielen strebende Komponist unter den Veristen ist Pietro Mascagni (geb. 7. Dezember 1863 zu Livorno). Er war Schüler des Mailänder Konservatoriums und wirkte dann als Kapellmeister an kleinen italienischen Bühnen. Im Jahre 1890 trug er in einer vom Verleger Sonzogno ausgeschriebenen Konkurrenz für eine einaktige Oper mit seiner Cavalleria rusticana den ersten Preis davon. Das Werkchen, das nach einer berühmten Novelle des Dichters Verga geschickt für die Bühne bearbeitet war — in Italien also schon des Stoffes wegen interessierte — eroberte im Flug die heimischen und ausländischen Bühnen und leitete die veristische Bewegung ein. In seinen späteren Opern L'amico Fritz (1891), Die Rantzau (1892), Ratcliff (1894; ein überarbeitetes, vor der Cavalleria entstandenes Jugendwerk des Komponisten), Zanetto und Silvano (zwei Einakter, 1895) und Iris (1898) suchte Mascagni zu einem reineren und edleren Stil durchzudringen, er schrieb nicht mehr so frisch darauflos wie in der Cavalleria, er begann zu experimentieren. Die Folge davon war, daß die Opern enttäuschten. Mascagnis Musik hatte ihre Frische verloren, ohne an künstlerischer Durchbildung genügend gewonnen zu haben, um diesen Verlust auszugleichen; auch waren die Texte viel weniger wirkungsvoll als der der Cavalleria. So schwand der Ruhm des Komponisten ebenso schnell dahin, wie er gekommen war. Seine letzte Oper, die „dramatische Legende" Isabeau (1912) fand auch nur geteilten Beifall. Das Libretto lehnt sich an die alte englische Godiva-Sage an; die Musik ist im ganzen zu stark instrumentiert und die melodische Erfindung mäßig. An einigen Stellen erinnert das Werk an die Cavalleria, deren Stil Mascagni sonst



Giacomo Puccini.

doch verlassen hat. — Ruggiero Leoncavallo (geb. 8. März 1858 zu Neapel) hatte seinen ersten Erfolg mit der Oper I Pagliacci (Der Bajazzo), mit der er 1892 (Mailand) vor die Öffentlichkeit trat und die ihn schnell berühmt machte. Drei früher geschriebene Opern, Songe d'une nuit d'été (1889 in Paris privatim aufgeführt), Chatterton (Rom 1896) und Die Medici (Mailand 1893) hatten wenig oder gar keinen Erfolg. Zu bedauern ist dies wenigstens von den Medici, die recht gute Musik enthalten. Die nach dem Bajazzo geschriebenen Opern La Bohême (Venedig 1897), Zaza (Mailand 1900) erzielten Achtungserfolge, die aber mehr dem Schöpfer des „Bajazzo" als den Werken selbst galten; dagegen fiel die im Auftrage Kaiser Wilhelms II. komponierte Oper Der Roland von Berlin (1904) gänzlich durch. Leoncavallo hat mit seinem „Bajazzo" — ähnlich wie Mascagni mit seiner Cavalleria — wohl so ziemlich alles gesagt, was ihm zu sagen vergönnt war. Das haben auch die letzten Opern „Malbrouk" (1911) und „Maia" (1911) bewiesen. — Eine ungemein sympathische Erscheinung ist Giacomo Puccini (geb. 22. Juni 1858 in Lucca), der zuerst eine romantische Gespensteroper Le Villi (Die Willis, 1884) schrieb; er ließ ihr den bedeutungslosen Edgar (1889), dann eine Manon Lescault (Hamburg 1893) und die auch in Deutschland mit vielem Interesse aufgenommenen veristischen Opern La Bohême (nach Henri Murger; Turin 1897), Tosca (nach Victorien Sardou; Rom 1900), Madame Butterfly (Mailand 1904) und die amerikanische Oper La Fanciulla dell' Occidente (Das Mädchen von der Goldküste; New York 1910) folgen. Puccini ist unter den Jungitalienern entschieden der begabteste Komponist. Treffliches technisches Können, feiner Klangsinn und eine mühelose, allerdings nicht immer ganz vornehme Erfindung sowie das Vermeiden aller brutalen Effekte zeichnen ihn aus. Am schönsten wirkt seine Lyrik, während dramatische Höhepunkte leicht verpuffen. Am abgerundetsten wirken La Bohême und Tosca; Madame Butterfly ist zu weichlich und leidet überdies an einem recht unglücklichen Textbuch, die Verwendung originaler japanischer Melodien ist geschickt und wirkt stimmungsvoll. La Fanciulla dell' Occidente wird verschieden beurteilt; einig ist man sich nur darin, daß es italienische Musik mit amerikanischer Handlung ist. — Zu den begabteren und erfreulichen Erscheinungen gehört Umberto Giordano (geb. 27. August 1867 zu Foggia), der in seinen Opern Mala vita (Das Gelübde; Rom 1892), Regina Diaz (Neapel 1894), Andrea Chénier (Mailand 1896), Fedora (Mailand 1898), Siberia (Mailand 1903) und Marcella (Mailand 1907) trotz der geradezu musikfeindlichen Libretti starkes Können und schöne Erfindung offenbart und entschieden über Mascagni und Leoncavallo steht. — Nicolo Spinelli (geb. 1865 in Turin, gest. 1909 in Rom) hatte mit Labilia den zweiten Preis in der von Sonzogno veranstalteten Konkurrenz davongetragen; einen größeren Erfolg brachte aber erst seine zweite Oper

A basso porto (Am unteren Hafen), die nach ihrer ersten Aufführung in Rom (1895) auch über die deutschen Bühnen ging. Die Oper enthält einzelne schöne melodiöse Stellen. Die Instrumentationseffekte sind weniger roh und erinnern (besonders in der Verwendung der Trompeten und Posaunen) an Verdische Vorbilder. Die nach den Neapolitanischen Volks-
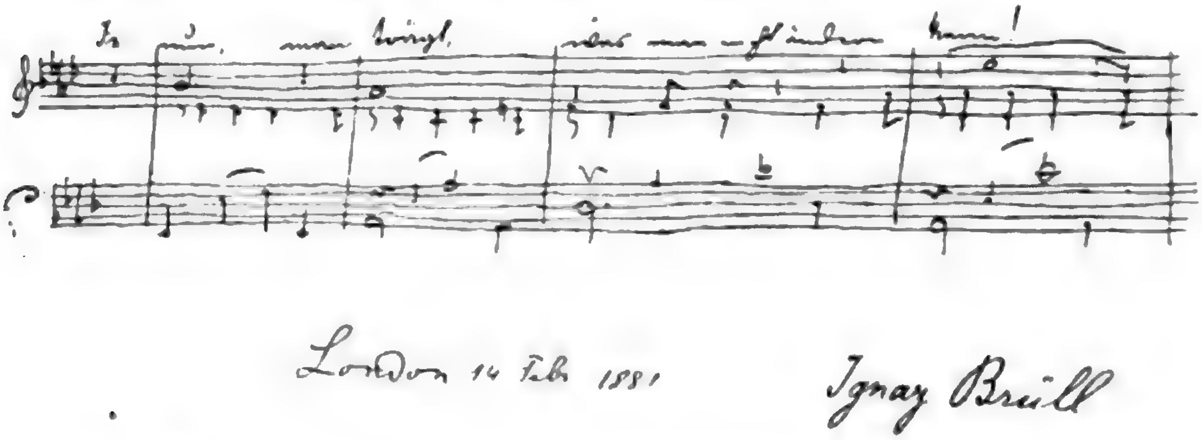


Ignaz Brüll.

szenen von Goffredo Cognetti aufgebaute Handlung ist dagegen noch blutrünstiger als bei Mascagni oder Leoncavallo.

* * *

Von den deutschen Opernkomponisten bewegt sich Ignaz Brüll (geb. 17. November 1846 zu Proßnitz in Mähren, gest. 17. September 1907 zu Wien) noch ganz in den Bahnen der französischen Spieloper. Er schrieb

eine ganze Reihe von Opern (Die Bettler von Samarkand, Der Landfriede, Bianca, Königin Mariette, Das steinerne Herz [Märchenoper], Gringoire, Schach dem König, Gloria, Der Husar), von denen aber nur Das goldene Kreuz (1875) einen nachhaltigen Erfolg hatte. Dieses liebenswürdige Werk hat sich in kurzer Zeit nicht nur die deutschen, sondern auch viele ausländische Bühnen erobert. — Ein letzter Ausläufer der Romantiker, aber keine sonderlich starke und selbständige Persönlichkeit ist Franz von Holstein (geb. 16. Februar 1826 zu Braunschweig, gest. 22. Mai 1878 zu Leipzig), dessen Heideschacht (Dresden 1868) sehr beifällig aufgenommen wurde und auch heute noch hie und da aufgeführt wird. Zwei weitere Opern des Komponisten, Der Erbe von Morley (Leipzig 1872) und Die Hochländer (Mannheim 1876), fanden weniger Anklang. Holstein, der übrigens auch ein geschickter Zeichner war, dichtete sich die Texte zu seinen Opern selbst.



Nur sehr wenige der jüngeren deutschen Opernkomponisten haben sich dem Einfluß Wagners ganz zu entziehen vermocht. Der talentvollste unter ihnen ist Hermann Götz (geb. 17. Dezember 1840 zu Königsberg; gest. 3. Dezember 1876 zu Hottingen bei Zürich). Er war von 1863 bis 1870 Organist in Winterthur, mußte aber das Amt seiner schwächlichen Gesundheit wegen aufgeben. Seine Oper Der Widerspenstigen Zähmung (Mannheim 1874) ist ein durchaus vornehmes, etwa im Stile der jüngeren Romantiker gehaltenes Werk, das aber keineswegs den fatalen Beigeschmack des Epigonentums hat, sondern im Gegenteil die durchaus gesunde und kräftige Eigenart des Komponisten verrät. Sie hat sich auf allen besseren deutschen Bühnen als Repertoirestück eingebürgert. Herbeck nannte die Oper eine moderne „Hochzeit des Figaro". Als die Wiener Kritik das Werk kühler aufnahm als das Publikum, schrieb der Komponist: „Man sollte ein Gesetz machen, daß kein Kritiker vor der dritten Aufführung sein Urteil abgeben dürfe, oder er sollte wenigstens die Partitur genau kennen. Köstlich ist der Vergleich mit den ‚Meistersingern'. Die Frechheit des einen,

der mir ganze Seiten in der dortigen Partitur nachweisen will, wird dadurch unübertrefflich lächerlich, daß ich, ganz offen herausgesagt, die ‚Meistersinger' fast gar nicht kenne. Machen Sie mir kein Verbrechen daraus; ich habe nie einen Ehrgeiz darein gesetzt, absolut alles kennen zu wollen, und ich kenne noch manches gar nicht, was gründlich zu studieren ich bisher keine Gelegenheit oder Zeit fand." Ein ehrliches Bekenntnis! Eine zweite Oper Francesca da Rimini konnte der Komponist nicht mehr beenden. Sie wurde von Ernst Frank (bekannter, aber wenig bedeutender Opern- und Liederkomponist, er lebte von 1847 bis 1889) vervollständigt und 1877 in Mannheim aufgeführt. — Einige sehr feinsinnige Opern, die mehr Beachtung verdienten, als sie tatsächlich bis heute von seiten der Bühnen gefunden haben, schrieb Karl Grammann (geb. 3. März 1844 zu Lübeck; gest. 30. Januar 1897 in Dresden). Grammann, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums, war ein begeisterter Wagnerverehrer. Dennoch findet man in seinen Opern nur wenige direkte Anklänge an Wagner, weit eher noch solche an Schumann. Von seinen Opern sind besonders Melusine (Wiesbaden 1875, später umgearbeitet) und Das Andreasfest (Dresden 1882) als textlich und musikalisch feingeartete Werke anzuführen. — Dagegen ist Alexander Ritter (geb. 27. Juni 1833 zu Narva in Rußland, gest. 12. April 1896 zu München) mit seinen beiden Opern Der faule Hans (1885) und Wem die Krone? (1890) vollständig dem Banne Richard Wagners verfallen. — Ähnlich verhält es sich mit Cyrill Kistler (geb. 12. März 1848 zu Groß-Aitingen bei Augsburg, gest. 2. Januar 1907 zu Kissingen), der nach seinem wagnerischen Erstlingswerke Kunihild (1884) immer mehr auf das Gebiet der Volksoper (Arm Elslein [1902], Röslein im Haag [1903], Der Vogt auf Mühlstein [1904]) abgekommen ist. Er schrieb ferner eine mythologische Oper Baldurs Tod (1905) und eine komische Eulenspiegel (1889).



Hermann Götz.

In Zeiten des Übergangs und des Stilwechsels gehören die größeren Erfolge und die größeren Tantièmen meistens nicht den eifrigen und leidenschaftlichen Parteigängern, sondern den klugen Kompromißlern, die der neuen Richtung scheinbar entgegenkommen, ohne die Vertreter der alten vor den Kopf zu stoßen, die ihre im Grunde gar nicht fortschrittlichen Werke mit allerhand neumodischen Einzelheiten aufputzen und ihnen so in den Augen des großen Publikums ein modernes Ansehen verleihen. Unter den deutschen Opernkomponisten, die im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts Erfolge zu verzeichnen hatten, findet sich eine ganze Reihe solcher Kompromißler, oder — wenn wir höflicher sein wollen — Eklektiker. Felix Mottl (1856—1911), der berühmte Wagnerdirigent und Operndirektor in München, hat einige solcher Opern geschrieben: Agnes Bernauer (Weimar 1880), Ramin und Fürst und Sänger und das Tanzspiel Pan im Busch (nach einer Dichtung Otto Julius Bierbaums), die aber samt und sonders keine Bedeutung erlangt haben. Außerdem bearbeitete Mottl zusammen mit Hermann Levi (1839—1900) den „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. — Wilhelm Kienzl (geb. 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Oberösterreich), der in Graz, Prag und Leipzig studiert, in Wien zum Dr. phil. promoviert hatte, weilte 1879 bei Richard Wagner in Bayreuth und war in der Folge als Opernkapellmeister tätig. Mit seiner ersten Oper Urvasi (Dresden 1886), einem feingearbeiteten Werke im neuen Stil, dessen der indischen Legende entnommener halb mystischer Text allerdings nicht leicht verständlich war, erzielte er nur einen Achtungserfolg, ebenso mit seiner zweiten Oper Heilmar der Narr (München 1892) und seiner Tragikomödie Don Quixote (Berlin 1898). Dagegen schlug sein Evangelimann (Berlin 1895) überall ein, obgleich dieses Werk musikalisch und dichterisch unter der Urvasi steht. Dagegen wird im Evangelimann jener larmoyant-rührselige Ton angeschlagen, der seine Wirkung auf gewisse Volksschichten niemals verfehlt. Der Vollständigkeit halber sind noch zu erwähnen das Märchenspiel Aus Knecht Rupprechts Werkstatt (1907) und eine Bearbeitung von Jensens nachgelassener Oper „Turandot". Die letzte Oper „Der Kuhreigen" (1911) ist wirkungsvoll dank Batkas gutem Libretto (nach einer Novelle von R. H. Bartsch), erinnert aber doch in manchem bedenklich an den Stil des „Trompeter von Säckingen. — Besser und wahrer traf den volkstümlichen Ton Heinrich Hofmann (geb. 13. Januar 1842 in Berlin; gest. 16. Juli 1902 zu Groß-Tabarz in Thüringen), ein Schüler Grells und Dehns, dessen Name durch wohlklingende, aber nicht sehr tiefe Chorwerke bekannt geworden war, in seinen Opern Armin (1872) und Ännchen von Tharau (1878), die eine freundliche Aufnahme fanden. — Zu den volkstümlichen Opern im besseren Sinne gehört ferner Der alte Dessauer (1889) des geistvollen Musikschriftstellers Otto Neitzel (geb. 6. Juli 1852 zu Falken-

burg in Pommern), der später mit dem Satyrspiel Walhall in Not (1905) trotz der vielen geistreichen Züge, die in der Partitur stehen, wegen des stark operettenhaften Einschlages wenig Glück hatte. Dagegen errang seine umgearbeitete Oper „Barbarina" (1912) großen Erfolg. Im fesselnden Text sind überall „gleichsam Töne angeschlagen, die erst durch die Musik zum vollen Akkord werden, und immer wieder gibt der Dichter Neitzel



Wilhelm Kienzl.

dem Komponisten Gelegenheit, sich auszubreiten". So muß ein echtes Opernlibretto beschaffen sein. Die Musik ist wahr im Ausdruck, die Instrumentation reich und farbig wie bei R. Strauß. — Mehr an die seicht-volkstümliche Romantik streifen die Opern des Mannheimer Hofkapellmeisters Ferdinand Langer (geb. 21. Januar 1839 zu Leimen bei Heidelberg; gest. 25. August 1905 zu Kirneck im Schwarzwald), unter denen Der Pfeifer von Haardt (Stuttgart 1894) einen hübschen Erfolg hatte. Langer bearbeitete in recht geschickter Weise Webers Oper

„Silvana" (1885). — Die größte Popularität von allen neueren deutschen Komponisten volkstümlicher Opern erlangte Viktor Neßler (geb. 28. Januar 1841 zu Baldenheim bei Schlettstadt im Elsaß; gest. 28. Mai 1890 in Straßburg). Neßler, der den größten Teil seines Lebens in Leipzig zubrachte und hier den Chorverein Sängerkreis dirigierte, ging vom Männerchor oder genauer gesagt vom sogenannten Liedertafelstil aus. Seine erfolgreichsten Opern sind eigentlich Liederspiele mit reichlich eingestreuten Chören, die sich äußerlich in der Form der großen Oper aufspielen. Neßler hatte schon eine ganze Anzahl Opern geschrieben, als er 1879 mit dem Rattenfänger von Hameln und 1881 mit dem Wilden Jäger die ersten nachhaltigen Erfolge errang, die aber im Jahre 1884 durch den Riesenerfolg seines Trompeter von Säckingen völlig in den Schatten gestellt wurden. Zu diesen Erfolgen trug die große Popularität der Dichtungen von Julius Wolff und Viktor Scheffel, nach denen die Bücher dieser Opern gearbeitet waren, natürlich nicht wenig bei. Vor allem aber beruhte er auf der leichten Sangbarkeit der oft platten Lieder und Chöre. Vor dem sentimentalen Abschiedslied Jung Werners mit seinem rührend falsch deklamierten Refrain konnte man sich eine Zeitlang kaum mehr retten. Die beiden letzten Opern Neßlers Otto der Schütz (Leipzig 1886) und Die Rose von Straßburg (München 1890) nehmen einen höheren Flug, vermochten sich aber nicht durchzusetzen; denn man nahm ihren Schöpfer schon nicht mehr ernst. Wenn man bedenkt, daß Richard Wagner in seinen „Meistersingern" das Ideal und Musterbild einer wirklich guten Volksoper geschaffen hat, so bezeichnen die Neßleriaden einen bedauerlichen Tiefstand; auch mit den alten guten Volksopern Lortzings halten sie den Vergleich nicht aus. — Ähnliche Bahnen wie Neßler wandelt Heinrich Zöllner (geb. 4. Juli 1854 in Leipzig), der Sohn Karl Friedrich Zöllners (vgl. S. 514). Er war von 1890—1898 Dirigent des Deutschen Liederkranz in New York, seit 1898 Universitätsmusikdirektor und Dirigent des Universitätsgesangvereins Paulus in Leipzig, wurde 1902 als Nachfolger Karl Reineckes Lehrer für Komposition am Konservatorium, 1905 Professor, ging 1907 nach Berlin und 1908 als Kapellmeister nach Antwerpen. Er schrieb die Opern Frithjof (1884, nicht aufgeführt), Die lustigen Chinesinnen (1886), Faust (München 1887), Matteo Falcone (1894), Der Überfall (1895), Bei Sedan (1895), Das hölzerne Schwert (1897), Die versunkene Glocke (Berlin 1899) und Der Schützenkönig (1903). Gab Neßler sich in seiner Art als Liedertäfler naiv, so tritt Zöllner dagegen mit höheren Prätensionen auf. Er verwendet den ganzen Wagnerapparat, verfällt aber in Schwulst und Übertreibung und scheut selbst vor Trivialitäten schlimmster Sorte nicht zurück. Größeren und einigermaßen dauernden Erfolg hat Zöllner bisher nur mit der nach Hauptmanns Märchendrama komponierten Oper „Die versunkene Glocke"

erringen können. — August Bungert (geb. 14. März 1846 zu Mülheim a. d. Ruhr), der in Köln, Paris und Berlin (unter Kiel) studierte, brachte 1884 in Leipzig seine komische Oper Die Studenten von Salamanca zur Aufführung. Er hat dann den großen Plan unternommen, Homers Ilias und Odyssee in eine Anzahl von Musikdramen großen Stils umzuwandeln, die zusammen einen Zyklus unter dem Titel Die homerische Welt bilden.

Das Gesamtwerk soll bestehen aus der Ilias, Musiktragödie in zwei Teilen (I. Achilleus, II. Klytämnestra) und der Odyssee, Musiktragödie in vier Teilen (I. Kirke, mit einem Vorspiel Polyphemos, II. Nausikaa, III. Odysseus' Heimkehr, IV. Odysseus' Tod). Zur völligen Ausgestaltung seiner Pläne verlangt Bungert — wie seinerzeit Wagner — ein eigenes Festspielhaus. Bis jetzt sind die vier Teile der Odyssee erschienen und im Dresdner Hoftheater (1898, 1901, 1896, 1903) mit großer Pracht inszeniert worden. Doch scheint das Werk, trotz der riesigen Anstrengungen, die von seiten der Freunde und Verehrer Bungerts sowie von der Leitung des Dresdner Hoftheaters gemacht werden, keinen Boden zu gewinnen. Der Text, den Bungert selbst gedichtet hat, stellt die so klaren und plastischen Gestalten Homers in ein ungewisses romantisches Zwielicht. Der Dichterkomponist erreicht also gerade das Gegenteil von dem, was Wagner tat, als er die verschwommenen Nebelgestalten der eddischen Lieder zu klaren, plastischen und lebenswahren Gestalten verdichtete und so im Volke wieder lebendig werden ließ. In durchaus stilwidriger Weise werden den griechischen Göttern und Helden moderne Philosopheme in den Mund gelegt, und alles wird auf das Prokrustesbett einer willkürlichen Symbolik gespannt. Die Sprache darf man mit der Richard Wagners nicht vergleichen. Verse wie diese:



August Bungert.

Habt ihr Helios geraubt
Seine heil'gen Rinder:
Hat euch strafend ausgeklaubt
Hier der rohe Überwinder!

erinnern denn doch zu bedenklich an Wilhelm Busch. Und so etwas steht keineswegs vereinzelt da! In der Komposition folgt Bungert insofern den Wagnerschen Prinzipien, als

er Leitmotive anwendet: doch zeigen diese weder die Kraft und Plastik der Wagnerschen, noch gehen sie so logisch und folgerichtig auseinander und aus den dramatischen Motiven der Handlung hervor wie bei dem Bayreuther Meister.

Die Musik zu diesem Riesenwerke, das durch seine großartige Anlage und durch sein ernstes Wollen immerhin eine gewisse Achtung abnötigt, besticht wohl durch markante Einzelzüge, vermag aber auf die Dauer keineswegs zu fesseln. Es ist zu wenig Eigenart vorhanden. — Als Kuriosum sei eine Musik zu Goethes Faust (Düsseldorf 1903) erwähnt, die wohl eine der bemerkenswertesten Schöpfungen Bungerts darstellt, zufolge des Umstandes aber, daß sie eine Verteilung des Faust auf drei Abende notwendig macht und sich zu sehr in den Vordergrund drängt, das Goethesche Werk weit eher stört denn verklärt.



Karl Goldmark.

Einer der erfolgreichsten Kompromißler war auch Karl Goldmark (geb. 18. Mai 1830 zu Keszthely in Ungarn). Er ist vollständiger Autodidakt und gelangte durch die Praxis zur Meisterschaft. Seinen Ruf begründete Die Königin von Saba (Wien 1875), die eine Zeitlang geradezu blendete. Ihr Stammbaum geht über Verdis „Aida" auf die Spektakel-Opern Meyerbeers zurück. In seinem Merlin (Wien 1886, Umarbeitung Frankfurt a. M. 1904), der weniger Verbreitung fand, macht sich Wagners Einfluß geltend, aber nicht im guten Sinne. Einzelne Äußerlichkeiten des Tristan und des Parsifal wurden vom Komponisten nachgeahmt; der Text (von Lipiner) ist ein ganz verfehltes Produkt überspannter Romantik, die Musik dazu ausgeklügelt, öde, ohne innere Empfindung. Als Humperdinck mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel" Erfolg hatte, brachte Goldmark

sofort auch eine Märchenoper Das Heimchen am Herd (Wien 1896). Da er in der feinen polyphonen Satzweise mit seinem Vorbilde nicht wetteifern konnte, suchte er wenigstens den volkstümlich kindlichen Ton nachzuahmen. Natürlich benützte er gleichfalls die Melodie eines Kinderliedes (Weißt du, wie viel Sternlein stehen?), aber an ganz unglücklicher Stelle, als Spottchor. Auch in diesem Märchenspiel ist vieles gekünstelt



Edmund Kretschmer.

und ausgeklügelt. Als Bungert sein hellenisches Musikdrama Odysseus' Heimkehr gebracht hatte, bescherte uns Goldmark eine Briséis (Wien 1899). Goldmarks beide letzten Opern (Götz von Berlichingen [nach Goethe, 1902] und Ein Wintermärchen [nach Shakespeare, 1908]) sind Werke eines Greises, der immer noch etwas zu sagen hat. — Als Komponist zeigte sich Adalbert von Goldschmidt (geb. 1853 zu Wien, gest. 21. Dezember 1906 daselbst) als talentvoller Nachempfinder, der das moderne Orchester virtuos zu handhaben und glänzende koloristische Effekte zu er-

reichen versteht, in der Erfindung dagegen ohne Selbständigkeit ist. Das 1884 in Leipzig mit großem Pomp in Szene gesetzte Musikdrama Helianthus ist ein aus völligem Mißverständnis des Parsifal und seiner tiefen Symbolik hervorgegangenes abstrufes Gemisch von Reckentum und christlicher Askese. Natürlich durfte darin eine große Wandeldekoration nicht fehlen, und die war sehr schön. Dem Helianthus ließ Goldschmidt eine musikdramatische Trilogie Gäa (1888) folgen. Vorher hatte er ein Chorwerk Die sieben Todsünden nach einem von Robert Hamerling für ihn verfaßten Text komponiert. Später wandte er sich der Parodie zu und schrieb die burleske Oper Die fromme Helene (nach Wilhelm Busch; Hamburg 1897). — Emil Nikolaus von Reznicek (geb. 4. Mai 1860 zu Wien), studierte zunächst Jurisprudenz und dann am Leipziger Konservatorium Musik. Von seinen Opern ist Donna Diana (1894, umgearbeitet 1908) erfolgreich über die Bühnen gegangen. Sie enthält viel hübsche Musik, namentlich die Ouvertüre ist sehr fein gearbeitet. Der Donna Diana ließ Reznicek einen Till Eulenspiegel folgen, der in Berlin (1903) erfolgreich zur Aufführung gelangt ist. — Ein tüchtiger Musiker, der sich auch auf dem Gebiete des Chor- und Orchestersatzes rühmlichst bekannt gemacht hat, ist Edmund Kretschmer (geb. 31. August 1830 zu Ostritz in der Oberlausitz, gest. 13. September 1908 zu Dresden). Seine großen Opern Die Folkunger (Dresden 1874), Heinrich der Löwe (Leipzig 1877), die Spieloper Der Flüchtling (Ulm 1881) und die romantische Oper Schön Rotraut (Dresden 1878) sind erfolgreich über verschiedene Bühnen gegangen. Sein bestes Werk sind Die Folkunger, die zwar in der Hauptsache noch auf dem Boden der großen Oper stehen, dabei aber doch schon stark von der modernen Richtung beeinflußt sind. Der Krönungsmarsch aus den Folkungern ist noch heute eines der beliebtesten Konzertstücke.

Arnold Mendelssohn (geb. 26. Dezember 1855 in Ratibor), ein Großneffe von Felix Mendelssohn-Bartholdy, versuchte in seiner Oper Elsi, die seltsame Magd (Köln 1896), deren Text nach einer Erzählung des schweizerischen Volksdichters Jeremias Gotthelf bearbeitet ist, auf Grund der Wagnerschen Prinzipien einen naturalistischen deutschen Opernstil zu schaffen, der sich von den rohen Auswüchsen der italienischen Veristen freihalten, dabei aber doch eines gewissen volkstümlichen Zuges nicht entbehren sollte. Die Oper hat den Beifall der Kenner gefunden und darf jedenfalls als ein gelungner Versuch, den Stil Wagners selbständig fortzubilden, betrachtet werden. Eine zweite Oper, Der Bärenhäuter (Berlin 1900), ermüdet durch das Fehlen dramatisch wirkungsvoller Höhepunkte. Eine dritte Oper, Die Minneburg, wurde 1909 in Mannheim aufgeführt. Bedauerlich ist, daß Mendelssohn bisher so wenig Entgegenkommen von seiten der deutschen Bühnen erfahren hat. Seine Werke verdienten auf jeden Fall öfter gehört zu werden.

Leo Blech (geb. 21. April 1871 zu Aachen), Schüler u. a. von Engelbert Humperdinck, versuchte sich nach einem aufsehenerregenden Bühnendebüt mit der etwas zu dick aufgetragenen Oper Das war ich (Text von Richard Batka, Dresden 1902) auch auf dem Gebiete der volkstümlichen Oper, indem er eine geschickte Bearbeitung von Raimunds Alpenkönig und Menschenfeind (Text von Richard Batka, Dresden 1903) in aus-



Leo Blech.

drucksreiche, aber noch nicht recht stilgefestigte Musik setzte. Von seinen weiteren Opern Aschenbrödel (Prag 1905) und Versiegelt (Hamburg 1908) bildet letztere die bisher abgerundetste Leistung Leo Blechs. Bemerkenswert ist seine mühelose, frische und die Bühnenvorgänge auf das trefflichste unterstützende melodische Erfindung.

Der Deutsch-Italiener Ermanno Wolf-Ferrari (geb. 12. Januar 1876 zu Venedig) siegte nach dem bescheidenen Erfolge seines Aschenbrödel (Bremen 1902) mit seiner leicht mozartisierenden musikalischen Komödie Die neugierigen Frauen (München 1905). Ohne große Erfindungs-

eigenart zu bekunden, fesselt das Werk durch echt-lustspielgemäßes leichtes und lichtes Gefüge der Komposition und kommt damit mehr dem wachsenden Verlangen nach müheloserem musikalischen Bühnengenuß entgegen, als beispielsweise Humperdinck mit seiner kontrapunktisch-schwerfälligeren „Heirat wider Willen". Wolf-Ferraris nächste Oper Die vier Grobiane (München 1906) bedeutet einen Rückschritt. Dem Einakter „Susannes Geheimnis" folgte 1912 Der Schmuck der Madonna, worin der Komponist sich einem ernsteren Stoff zugewandt hat.

Alle bis jetzt genannten deutschen Opernkomponisten können nicht als Erben und Fortbildner des neuen Wagnerschen Stiles gelten, wenn sie sich auch in einzelnen Fällen manchmal als solche gebärden. Es sind Epigonen, deren Werke um so höheren Wert haben, je ehrlicher sie sich zu ihrem Epigonentum bekennen, deren Ärmlichkeit aber um so fadenscheiniger zutage tritt, je eifriger sie bemüht sind, sie durch erborgte Prunkstücke aus der Werkstatt des Meisters zu verdecken. Wir wenden uns nun den Komponisten zu, die tatsächlich in die Fußstapfen des Meisters traten mit dem redlichen Bestreben, das durch ihn geschaffene neue deutsche Musikdrama in seinem Geiste auszubauen. Diese Komponisten hatten natürlich einen weit schwereren Stand als die zuvor genannten; denn da sie dem Meister näher standen, so forderten ihre Werke viel ernster zum Vergleiche mit den Schöpfungen Wagners heraus. Neben der Sonne verloren die kleineren Sterne vielfach ihren Glanz und wurden übersehen. Zudem waren im neuen Stile Mißgriffe und Fehler viel weniger leicht zu vermeiden; man gelangt eben sicherer zum Ziel auf der ausgetretenen Straße als auf neuen, unbegangenen Pfaden. Wenn auch Wagner seinen Nachfolgern die Richtung schon angegeben und das Ziel gezeigt hatte, so gehörte doch Mut und Selbstverleugnung dazu, die neuen Pfade zu wandeln. Diese Meister sind, wenn ihnen auch nicht gleich äußere Erfolge winkten, ja teilweise bis heute versagt blieben, doch die eigentlichen Träger der geschichtlichen Entwicklung.

Einer der ersten, der sich begeistert in die Gefolgschaft Wagners einreihte, war Peter Cornelius (geb. 24. Dezember 1824 zu Mainz; gest. 26. Oktober 1874 daselbst), ein Verwandter des berühmten Malers gleichen Namens. Cornelius wollte ursprünglich Schauspieler werden, wandte sich aber der Musik und der Dichtkunst (Lyrische Poesien, 1861) zu. Er studierte bei Dehn und ging 1852 zu Liszt nach Weimar, wo er sich der neudeutschen Richtung anschloß, für die er auch als Schriftsteller (in der Neuen Zeitschrift für Musik) eifrig Propaganda machte. Im Jahre 1858 erschien seine erste Oper Der Barbier von Bagdad unter der Protektion Liszts auf der Weimarer Bühne, wurde aber von der Anhängerschaft des neuen Intendanten Dingelstedt, die dadurch Liszt einen Streich spielen wollte, zu Falle gebracht. Liszt und Cornelius verließen infolge dieser Ereignisse Weimar. Cornelius wandte sich nach Wien, wo er mit Wagner zusammen-

traf. Beide Dichterkomponisten litten damals bittere Not. Als Wagner dann in König Ludwig einen Beschützer gefunden hatte, berief er Cornelius als Lehrer an die neu organisierte Musikschule nach München, wo er bis zu seinem Tode wirkte. Hier ward eine zweite Oper Cid vollendet, die 1865 in Weimar, diesmal mit Erfolg, aufgeführt wurde. An der Vollendung seiner dritten Oper Gunlöd (nach einem eddischen Stoffe) hinderte ihn der Tod. Sie wurde von einem seiner Schüler (C. Hoffbauer) ergänzt und instrumentiert, später von Eduard Lassen uminstrumentiert und in Straßburg (1891) und Weimar (1892) aufgeführt; eine zweite, stilgerechtere Bearbeitung stammt von Waldemar von Baußnern und wurde 1906 mit großem Erfolge in Köln aufgeführt. In seinen beiden letzten Opern, die sich jedoch nicht zu halten vermochten, trat Cornelius stark in die Fußstapfen des Meisters, während er sich in seiner nach einem Märchen aus Tausend und einer Nacht gedichteten komischen Oper „Der Barbier von Bagdad" selbstständig zeigt. Er ist sein bestes Werk, da er für die Schilderung heiterer Szenen mehr Talent besaß als für die große Tragik. Doch blieb die Oper nach der verunglückten ersten Weimarer Aufführung lange Zeit vergessen, bis sie Felix Mottl wieder ans Licht zog. Er überarbeitete sie gemeinschaftlich mit Hermann Levi in der Instrumentation nach Wagnerschen Prinzipien. Diese Bearbeitung rief ein großes pro und contra hervor, dem erst in neuerer Zeit durch die von Max Hasse ins Leben gerufene Corneliusgemeinde ein Ende bereitet worden ist; diese stützt sich auf die Originalpartituren, die denn auch der Aufführung des Barbiers und des Cid während der Corneliusfeier 1905 zu Grunde gelegt wurden. Der große Erfolg hat die Lebensfähigkeit der Werke in ihrer Originalgestalt aufs schlagendste bewiesen. Dreißig Jahre nach seinem Tode ist dem Dichter-Komponisten von dem Leipziger Verlage Breitkopf & Härtel mit einer Gesamtausgabe seiner literarischen und musikalischen Werke das schönste Denkmal errichtet worden.
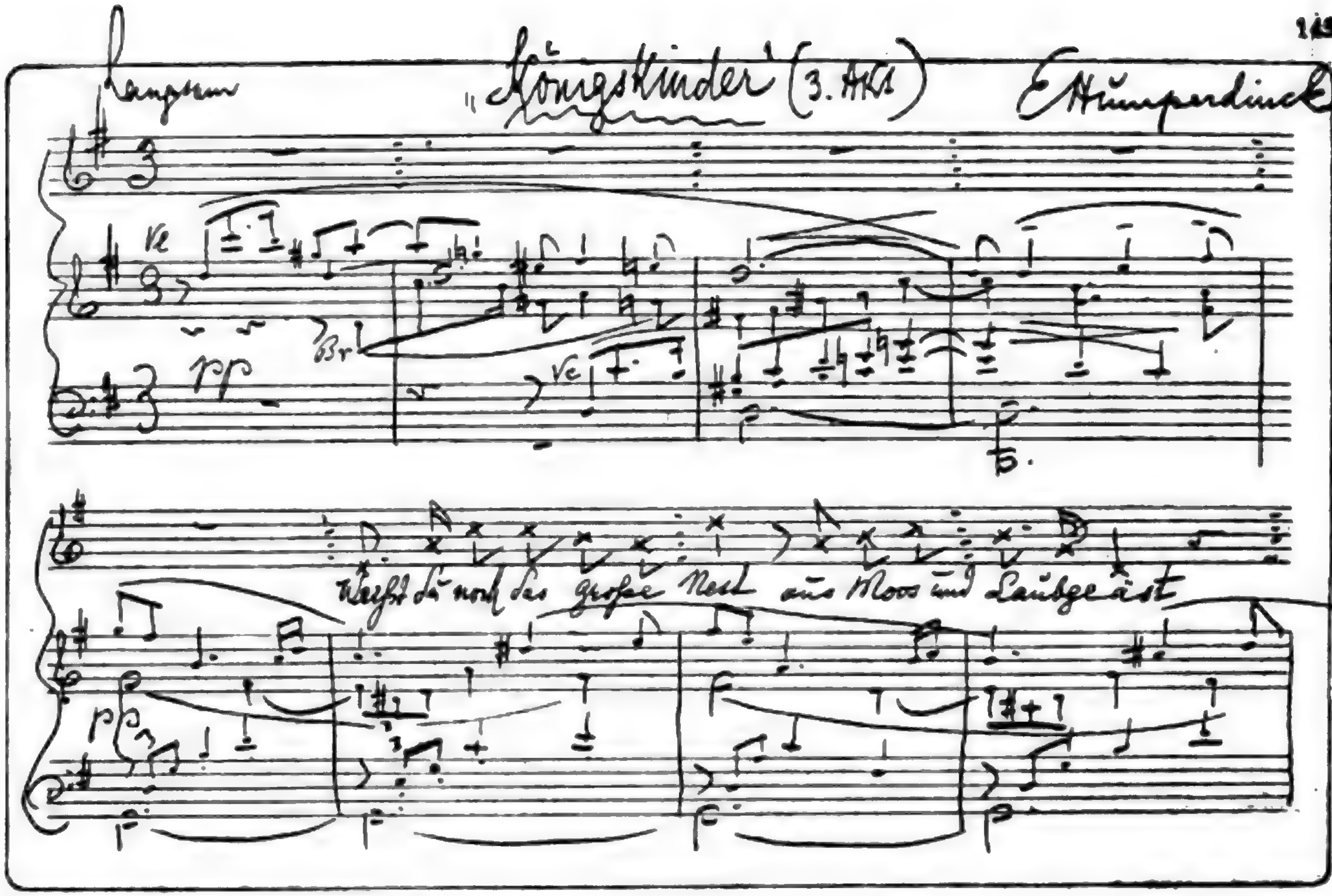

Peter Cornelius.

August Klughardt (geb. 30. November 1847 zu Köthen; gest. 3. August 1902 als Hofkapellmeister zu Roßlau bei Dessau), der während seiner Weimarer Kapellmeisterzeit durch Liszt in die neudeutsche Bewegung hineingezogen wurde, hat sich wohl als Instrumentalkomponist seine

Selbständigkeit zu bewahren gewußt, als Opernkomponist dagegen zeigt sich in seinen Opern Mirjam (1871), Jwein (1879), Gudrun (1882) und Die Hochzeit des Mönchs (1886, als Astorre 1888) der Einfluß Wagners sehr deutlich. Besonders Jwein und Gudrun sind in enger Anlehnung an Wagner geschaffen. Ihre Texte gehören zu den besseren dieser Gattung, aber Neudichtungen im Sinne Wagners sind es nicht und vor allem fehlt es ihnen an der rechten dramatischen Kraft.
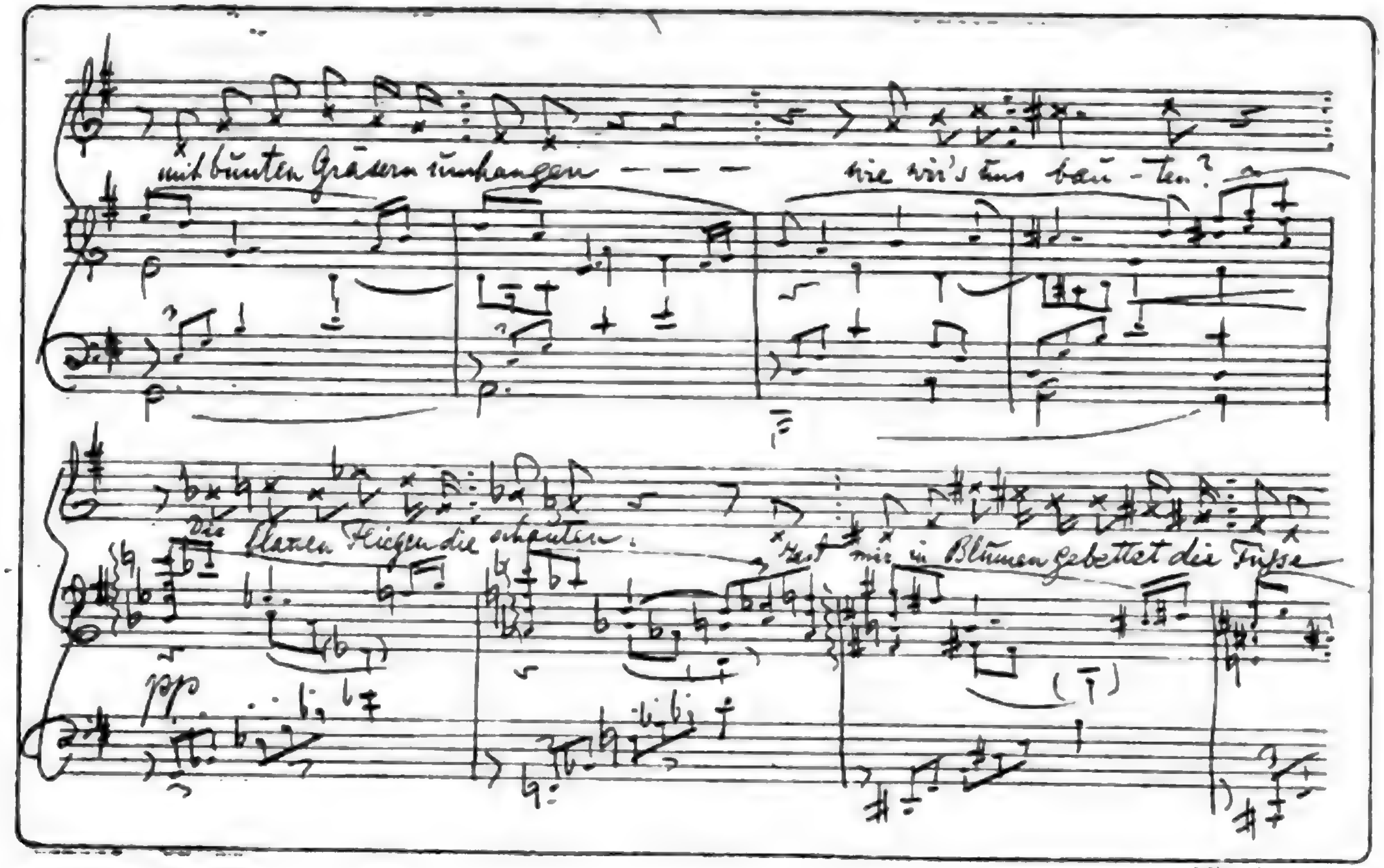
Den größten Bühnenerfolg hatte unter den jüngeren Wagnerianern Engelbert Humperdinck (geb. 1. September 1854 zu Siegburg a. Rh.) mit seinem Märchenspiel Hänsel und Gretel (Weimar 1893), das im Fluge alle Bühnen eroberte und sich rasch in der Gunst des Publikums festsetzte. Humperdinck, ein Schüler des Kölner Konservatoriums und Joseph Rheinbergers sowie Stipendiat der Mozart-, Mendelssohn- und Meyerbeerstiftung, hatte bereits die Chorballaden Die Wallfahrt nach Kevelaar und Das Glück von Edenhall geschrieben, als er mit seinem Märchenspiel die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Humperdincks Märchenoper hat den schlagenden Beweis dafür geliefert, daß es nicht auf altdeutsches Reckentum noch auf all die nordischen Requisiten, auf tiefgründige Symbolik oder den sogenannten erhabenen Stil ankommt, sondern allein auf die innere Wahrhaftigkeit, die allzu eifrigen Nachahmern oft verloren geht. Hier ist fast alles schlicht und natürlich.

Den Text schrieb Frau Adelheid Wette, die Schwester des Komponisten. Sie soll ursprünglich nicht im geringsten daran gedacht haben, ein Libretto zu verfassen, sondern das bekannte Märchen einfach für ihre Kinder haben dramatisieren wollen. So ist die Dichtung durchaus naiv ausgefallen. Aber gerade weil sie so naiv, so ohne jede Prätension und falsche Pose hingeworfen ist, hätte Humperdinck gar keinen besseren Text auftreiben können. Dieser hat nun nicht etwa die Märchenoper erfunden; sie ist vor ihm schon vielfach gepflegt worden. Es war jedoch unstreitig ein glücklicher Gedanke, dem deutschen Volksmärchen auch im neuen Musikdrama Bürgerrecht zu verschaffen. Wagner hatte den Satz aufgestellt, daß sich besonders solche Stoffe zur Bearbeitung als Musikdramen eigneten, in denen das Übersinnliche eine gewisse Rolle spiele, und hatte deshalb auf die deutsche Heldensage verwiesen. Von der Sage zum Märchen ist nun eigentlich der Schritt nicht sehr groß. Aber dennoch konnte dieses nicht so ohne weiteres in die weiten Gewänder des Musikdramas hineinschlüpfen, weil es sich gar komisch ausgenommen haben würde. Es mußte also für das Märchen erst ein eigen Gewand zugeschnitten werden, wenn auch nach dem Vorbild des Musikdramas. In diesem sind große Leidenschaften Ausgangspunkt und Triebfeder der Handlung, aus ihnen heraus gebiert der Komponist seine Motive. Zudem sind ihm hier die übernatürlichen Wunder der Sage (als Symbole menschlicher Seelenzustände) bitterer Ernst. Das Märchen kennt keine großen Leidenschaften mehr, hier ist das Wunderbare ganz allein und an sich Ausgangspunkt und Triebfeder der Handlung. Das Übernatürliche, das Wunder tritt aber hier nicht mit dem feierlichen Ernste auf, wie in der Sage, es will gar nicht so felsenfest geglaubt sein, ja hie und da ironisiert es sich sogar selber ein wenig. Dadurch schimmert die Märchendichtung im Zwielicht des Humors, und eben aus dem hellen Quell des Humors wird der Komponist des Märchenspiels seine Motive zu schöpfen haben. So versteht sich denn auch von selbst, daß zur Gestaltung eines guten Märchenspiels eine wesentlich andere Begabung



E. Humperdinck: Königskinder (3. Akt).

Faksimile nach der Handschrift des Komponisten.


mit bunten Gräsern umhangen — — —
wie wir's uns bau - ten?
die kleinen Fliegen die schauten.
Zeit mir in Blumen gebettet die Füsse
pp

gehört, als zu der eines tragischen Musikdramas. Humperdinck besitzt diese spezielle Begabung im hohen Maße, er ist ein prächtiger Humorist. Damit vereinigt er noch Webers Vorliebe für die träumerische Romantik des Waldes und weiß wie der Schöpfer des „Freischütz" dem Volke seine einfachsten und innigsten Weisen abzulauschen. Er hat eine ganze Anzahl hübscher Kinderlieder aufgegriffen, hat sie mit der ganzen Kunst des modernen



Engelbert Humperdinck.
Aus dem Corpus imaginum der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Kontrapunktisten motivisch verarbeitet und oft zu kunstvollen polyphonen Sätzen gefügt. Aber Humperdinck bleibt stets Herr seiner Mittel und läßt sich nicht von ihnen beherrschen, darum erdrückt er weder die Handlung noch die zarten Volksmelodien durch seinen polyphonen Satz, er läßt sie in der köstlichen Fassung nur um so schöner zur Geltung kommen. Und wo er einmal alle Gewalten des Wagnerorchesters losläßt, wie z. B. im Hexenritt, da sitzt ihm oft der Schalk im Nacken und man merkt die lustige Parodie.

Die Musik zu „Hänsel und Gretel" hat eine historische Bedeutung, indem sie eine neue Seite des musikdramatischen Stiles erschloß, die ja allerdings

schon in den „Meistersingern" offenbart worden war, aber gerade in dieser kunstvollsten Partitur Wagners auf die Schüler und Nachahmer einstweilen noch allzu erdrückend wirkte. Humperdinck zeigte der Welt den Stil des Meisters gleichsam in einer Verkleinerung (aber nicht in einer Verflachung!), und dieser verkleinerte Wagnerstil ist vielleicht dazu berufen, die ernsten Nachfolger des Meisters aus ihrer schwerfälligen und oft so übel angebrachten Feierlichkeit, von jener Erhabenheit à tout prix, die so leicht in Pose und Manier übergeht, zu erlösen. — Humperdincks spätere dramatische Werke: Die Königskinder (1898), in denen er die lange vernachlässigte Form des Melodramas wieder aufleben ließ (das Manuskriptfaksimile zeigt, in welcher Weise der Komponist auch die „Sprechmelodie" für den Schauspieler bezeichnet), die Märchenspiele Die sieben Geislein (1897) und Dornröschen (1902) und Die Heirat wider Willen (1905) haben etwas enttäuscht und fanden weniger Beachtung. Das Märchendrama „Die Königskinder", von der unter dem Namen Ernst Rosmer schreibenden Frau Dr. Bernstein in München gedichtet, ist ein Beispiel gesuchter und in Sprache und Handlung geschraubter Unnatur, wie der Text zu „Hänsel und Gretel" ein Beispiel frischester, naivster Natürlichkeit ist, und Humperdinck ist es trotz aller Ausdrucksfülle seiner Königskinder-Musik — oder wohl gar zufolge dieser Ausdrucksfülle — nicht gelungen, ganz über die Zwiespältigkeit der melodramatischen Kunstform hinwegzutäuschen; Dornröschen aber krankt an auffälliger Erfindungsblässe, und bei der feingestimmten „Heirat wider Willen" belasten gewisse manierierte Verkünstelungen des Tonsatzes allzu schwer die liebenswürdig erfundene Musik — und damit denn auch die hübsche Lustspielhandlung. Das Melodrama Die Königskinder hat Humperdinck späterhin als Oper umgearbeitet (Berlin 1911). Seine glänzende melodische Begabung erscheint darin im hellsten Lichte, ebenso sein reifes, meisterliches technisches Können. Ja man kann fast behaupten, daß die neue Königskinder-Partitur die zu Hänsel und Gretel an klanglicher Schönheit und Tonfülle übertrifft — eins aber fehlt ihr: wirksame Gegensätze und dramatische Höhepunkte. Bestehen bleiben werden wohl nur die vollendet schönen drei Orchestervorspiele: Der Königssohn, Hellafest und Spielmanns letzter Gesang. — Bemerkenswert sind Humperdincks Schauspielmusiken zum Kaufmann von Venedig, Wintermärchen, Sturm und zu Was ihr wollt von Shakespeare und zu Lysistrate von Aristophanes, sowie eine stets mit großem Beifall aufgenommene Maurische Rhapsodie.

Das Gebiet der Märchenoper betrat auch Humperdincks Schüler Siegfried Wagner (geb. 6. Juni 1869 zu Triebschen), der Sohn des großen Bayreuther Meisters, mit seiner Erstlingsoper Der Bärenhäuter. Siegfried Wagner hatte sich zuerst dem Baufach gewidmet und ist erst später ganz zur Musik übergegangen. Seit 1894 nimmt er an der Leitung der

Bayreuther Festspiele teil. Konnte der Sohn Wagners mit seinem Erstlingswerke den Weg in die Öffentlichkeit leichter finden als mancher andere, so war er andererseits auch wieder einer viel peinlicheren und vielfach nicht ganz unbefangenen Kritik ausgesetzt.

Wenn man den Bärenhäuter (München 1899) ohne Voreingenommenheit betrachtete, so mußte man vor allem das außergewöhnliche Bühnengeschick des jungen Dichterkomponisten anerkennen. Sodann konnte man auch dem in mancher Beziehung wirksam gearbeiteten Textbuche den Beifall nicht versagen. Die Musik zeugte von entschiedener Begabung, wenn sie auch noch — und wie sollte das anders möglich sein? — vielfach unselbständig erschien. Erstlingswerke müssen immer irgendwo anknüpfen. Ja, im Vergleich zu einer großen Anzahl von Wagnerianern zeigt sich Siegfried Wagner seinem großen Vater gegenüber schon damit ganz selbstständig, daß er nicht dem großen tragischen Musikdrama, sondern der heiteren, romantischen Volksoper zustrebt und für diese entsprechende moderne Formen zu gewinnen sucht.
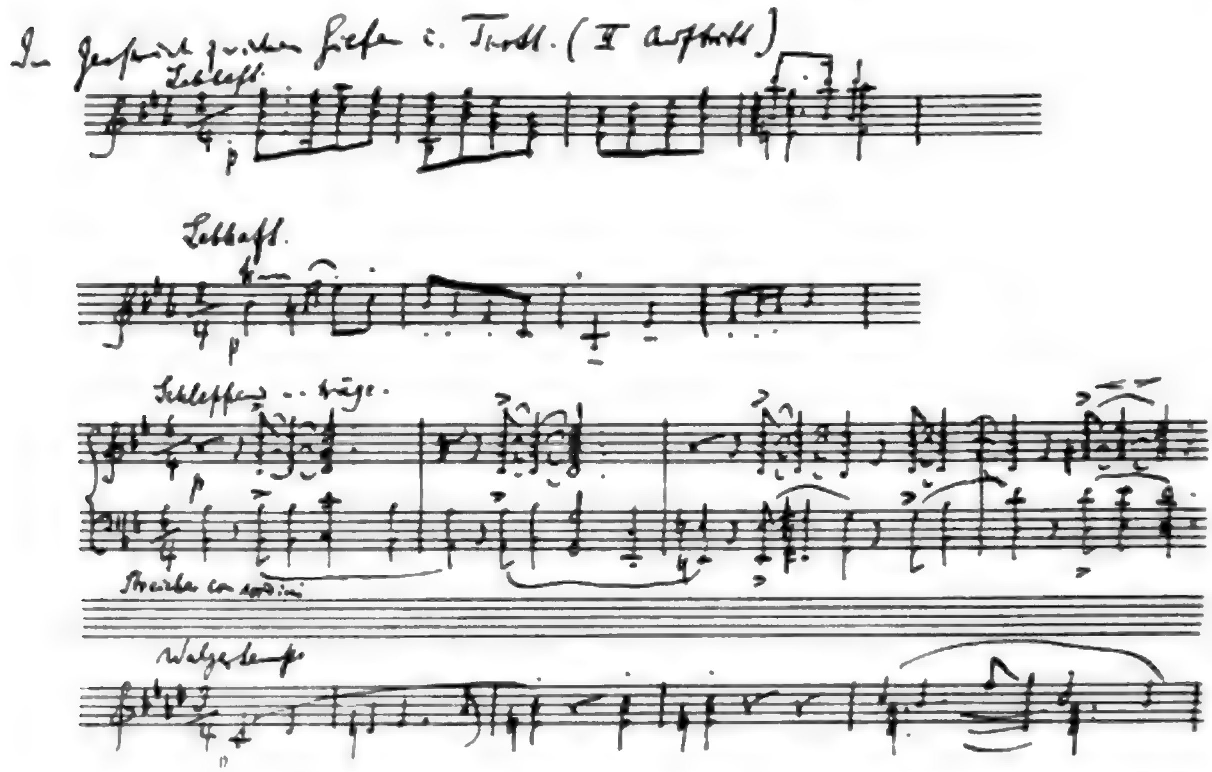
Die zweite Oper Siegfried Wagners Herzog Wildfang (München 1901) läßt in musikalischer Beziehung einen Fortschritt erkennen, der Stoff ist aber weniger glücklich gewählt als im Bärenhäuter und das Textbuch enthält viel Ungeschicktes. Ähnlich ist es auch um die dritte Oper Der Kobold (Hamburg 1904) bestellt, in der allerhand ausdruckssichere und auch hübsche Musik an ein Buch vergeudet ist, das in seiner Grundidee dem Publikum unverständlich bleiben oder doch unsympathisch sein muß.



Siegfried Wagner.
Mit Genehmigung von E. Bieber, Hofphotograph, Berlin und Hamburg.

Gegenüber dem Kobold bedeutet der Bruder Lustig (Hamburg 1905) einen Stillstand. Neue, stärkere Ansätze zu individuellem Schaffen sind wohl vorhanden, allein so unausgeprägt, daß sie weder für noch gegen den Komponisten sprechen. Wohl das selbständigste von Siegfried Wagners bisherigen Werken ist das Sternengebot (Hamburg 1908). Die Musik hat sich fast ganz frei gemacht von allen Anklängen; nur hie und da blickt der Vater aus den Partiturseiten hervor. Siegfried Wagners letzte Oper Banadietrich (Karlsruhe 1909) bedeutet keinen Fortschritt gegenüber den früheren Werken.

Hugo Wolf (vgl. S. 779) betrat mit seinem Corregidor (Mannheim 1896) ebenfalls das Gebiet der komischen Oper. Das Werk ist voll der interessanten und apartesten Einzelheiten, vornehm in jeder Note und von ursprünglich quellender Erfindungskraft, aber alles eher als eine Oper, für die die ausgesprochen lyrische Ader des Komponisten nicht ausreichte. Die Musik entbehrt der dramatischen Momente und ließe das Interesse allmählich erlahmen, wenn nicht ab und zu eine dramatische Explosion einträte, die den Hörer wieder aufnahmefähig macht. — Das Unmöglichste von allem (Karlsruhe 1897) stellt sich als ein Werk dar, das



Die Hauptthemen aus Eugen d'Alberts Oper „Die Abreise".
Faksimile der Handschrift des Komponisten.

der komischen Oper einen neuen Stil zu geben versuchte. Ihr Schöpfer, Anton Urspruch (geb. 17. Februar 1850 zu Frankfurt a. M., gest. 11. Januar 1907 daselbst), greift bewußt auf Mozart zurück, dessen durchsichtigen, lebendigen und flüssigen Stil er mit modernen Elementen zu assimilieren trachtete. Es steckt eine ungeheuere Arbeit in der Partitur, und alles klingt, zu schön vielleicht, aber es fehlt am rechten, frisch pulsierenden Leben.

Eugen d'Albert (geb. 10. April 1864 in Glasgow), der universellste, gediegenste und darum hervorragendste Klavierspieler der Gegenwart, debütierte als Bühnenkomponist mit der anmutreichen Märchenoper Der Rubin (Karlsruhe 1893), die viel schöne Musik enthält, verfaßte darauf

einige Musikdramen: Ghismonda (Dresden 1895), Gernot (Mannheim 1897) und Kain (Berlin 1900; komponiert 1898) und schuf in seinem nach einer Alexandrinerkomödie des achtzehnten Jahrhunderts komponierten und weiterhin vielfach mit dem düsteren und schwer instrumentierten Kain zusammen aufgeführten Einakter Die Abreise (Frankfurt a. M. 1898) das graziöseste musikalische Lustspiel, das die nachwagnerische Opernliteratur aufzuweisen hat. Die hier aufgebaute Handlung spielt sich zwischen drei Personen ab, die vom Komponisten mit großer Liebenswürdigkeit musikalisch charakterisiert sind. Die dreiaktige romantische Volksoper Der Improvisator (Berlin 1900), deren Musik durch Fülle und Gesundheit der Erfindung fesselt, teilt mit der mangelhaften Beschaffenheit des Librettos das Schicksal mehrerer früheren Bühnenwerke d'Alberts, wogegen dem unter Anempfinden an den italienischen Verismo sehr bedeutend ausgestalteten erschütternden Musikdrama Tiefland (Prag 1903) große Bühnenwirksamkeit zuerkannt werden muß. Auf Tiefland ließ d'Albert wieder ein musikalisches Lustspiel Flauto solo (Prag 1905) folgen. Im Gegensatz zu der feinkomischen Abreise bewegt sich Flauto solo bei aller Anmut und harmlosen Fröhlichkeit mehr auf dem Gebiete eines stellenweise recht derben und handfesten Humors. Ein Beispiel für die starke Begabung d'Alberts auch auf diesem Gebiete ist der Schweinekanon, der in seiner drollig-gewichtigen Derbheit und genialen Charakterisierung zum Komischsten gehört, was auf musikalischem Gebiete geschaffen wurde. An dem schlechten Texte zu Izeïl, ebenso wie an dem zu Tragaldabas scheiterte die Vertonung. Im großen ganzen ist das Libretto des letzteren noch minder-



Eugen d'Albert.

wertiger, als das des ersteren, und bei ihm hat man das Gefühl, als habe es den Komponisten noch mehr beeinflußt als das des Izeil. So ist, entsprechend den schwachen Texten, die Musik dieser beiden Opern ohne die bei d'Albert sonst stark hervortretende Eigenart geblieben. Das Jahr 1912 brachte „Die verschenkte Frau", ein flüchtig gearbeitetes Werk, und „Liebesketten", eine veristische Oper voll krasser Theatralik. Im allgemeinen zeichnen sich die Kompositionen d'Alberts bei vortrefflichem Satze durch Melodik, Schwung und sattes Kolorit aus; bei bedeutenden dichterischen Vorlagen dürften wir von ihm zweifellos noch Großes zu erwarten haben.

Wenn sich viele Opern trotz ihrer gediegenen und dramatisch wirkungsvollen Musik und ihren der altdeutschen Sage entnommenen Textbüchern, wie so manche der nach Wagner aufgetauchten urteutonischen Reckenopern, nicht auf den Bühnen zu halten vermochten, so liegt das zum guten Teil eben an diesen Texten. Nachdem Wagner die nordische Sage opernfähig gemacht hatte, glaubten manche Komponisten, sich den Erfolg dadurch sichern zu können, daß sie ebenfalls einen kecken Griff in die nordische Sagenwelt taten; eine richtige Wagneroper konnte man sich ohne urgermanische Recken nicht mehr denken. Statt der antiken Heroen der Gluckschen Zeit kamen die germanischen Helden in Mode, der Olymp wurde durch Walhall ersetzt. Wohl war Wagners Zurückgreifen auf die nationale Sage von großer Bedeutung gewesen. Man vergaß dabei nur, daß uns die altdeutschen Recken und ihre Fehden im Grunde herzlich wenig kümmerten, daß es nicht die Bärenfelle und Trinkhörner, die Hundingshütten und die Drachenungeheuer waren, die unser Interesse erweckten, sondern die prächtigen zeitgemäßen Umdichtungen und Neugestaltungen dieser alten Sagenstoffe durch Wagner. Gedichte, wirkliche Gedichte, wie einen „Lohengrin", einen „Tristan", „Parsifal" oder gar wie die gewaltige Welttragödie der „Nibelungen", konnte keiner der Nachfolger den alten Sagenstoffen abgewinnen. Was sie sich daraus zurechtmachten, waren eben im besten Falle wieder — Operntexte. Und wo eine Umdichtung versucht wurde, da rief man den Lieblingsphilosophen des Meisters, Schopenhauer, zu Hilfe und gab seine Lehrsätze den altdeutschen — oder auch altindischen, denn Wagner hatte ja auch einmal einen Buddha geplant — Helden in den Mund; und die Folgen waren Widersinnigkeiten und Geschmacklosigkeiten. Man vergaß, daß Wagner die Nibelungendichtung entworfen hatte, bevor er Schopenhauer gelesen hatte, daß also hier ursprünglich gar keine Nachahmung, sondern eine geistige Parallele zwischen zwei großen Zeitgenossen vorlag, und kombinierte frisch darauflos, bis der heidnisch-germanisch-indisch-christlich-weltschmerzliche Urnebelkulturbrei fertig war. Mehr oder weniger kranken die Texte aller nachwagnerischen Musikdramen, soweit sie sich auf alte Sagenstoffe stützen, an diesen Gebrechen.

Das Gebiet der Reckenoper betrat unter den ersten Felix Draeseke (vgl. S. 748) mit Sigurd (1867), die aber niemals vollständig aufgeführt worden ist. Ihr folgten Gudrun (Hannover 1884) und Herrat (Dresden 1892). Draesekes Opern leiden zunächst einmal unter den schwachen Texten, die er sich selbst verfaßt hat. Daß er zu diesen Texten eine Musik schreiben



Max von Schillings.

konnte, die in ihrer völligen Unabhängigkeit von Wagner einen weit über den Durchschnitt hinausragenden Wert besitzt, zeugt von seiner eminenten musikalischen Begabung, die sich allerdings niemals auf das dramatische Gebiet hätte verirren sollen. Zu erwähnen sind noch die Manuskript gebliebenen Opern Bertran de Born, Fischer und Kalif und Merlin.

Einer der begabtesten und selbständigsten Nachfolger Wagners ist Max von Schillings.

Max von Schillings (geb. 19. April 1868 zu Düren im Rheinland) fungierte 1892 als Repetitor bei den Bayreuther Aufführungen, lebte dann ohne Stellung in München, wurde 1903 kgl. Professor, ging 1908 als musikalischer Assistent der Intendanz an das Stuttgarter Hoftheater mit dem Titel Generalmusikdirektor, als welcher er die Konzerte der Hofkapelle und die Opernwerke bedeutenden Stils dirigierte. Er schrieb bisher drei Opern: Ingwelde (Karlsruhe 1894), Der Pfeifertag (Schwerin 1899) und Der Moloch (Dresden 1906), den er umzuarbeiten gedenkt.

Die Texte der beiden ersten Werke, der tragischen Wikingeroper Ingwelde und der komischen Der Pfeifertag, deren Stoff dem mittelalterlichen Musikantenleben entnommen ist, stammen von Ferdinand Graf Sporck und zeugen trotz aller technischen Mängel immerhin von Bühnengeschick. Geschickter im dramatischen Aufbau ist der Text zur letzten Oper, den Emil Gerhäuser in Gemeinschaft mit Schillings nach dem Hebbelschen Molochfragment bearbeitete. Der größte Treffer war bisher Der Pfeifertag, der durch seine warme, edle und einfache Musik auch auf die breitere Masse seine Wirkung nicht versagte, während die wuchtige Tragödie Der Moloch mit seiner erhabenen und großartigen Feierlichkeit, seiner vornehm verhaltenen Leidenschaft bisher nur den Beifall der Kenner gefunden hat.

Im Pfeifertag wußte Schillings sich trefflich in das mittelalterliche Treiben einzuleben und aus diesem Geiste heraus eine höchst charakteristische Musik zu schreiben. Aus diesen Klängen tönt das schlicht-biedere Leben der Zünfte, vor allem der Pfeiferzunft, die einst gebildet worden war zu Schutz und Wehr der braven Pfeifer, wenn die Ritter und Vornehmen ihre Rechte schmälern wollten. Die fröhliche Lebensfreude des Mittelalters lacht in diesem Werke Schillings. Prächtig hat er es auch verstanden, das elsässische Lokalkolorit musikalisch zu schildern, die Anmut der Berge und Burgen, den traulichen Reiz des Weinstädtchens Rappoltsweiler, die kindliche Frömmigkeit der Menschen, die hinauf zur Maria von Düsenbach wallfahrten gehen. — Im „Moloch" stellte sich der Textdichter die große Aufgabe, ein kulturelles Drama mit religiösem Einschlag zu schaffen, das die ganze Menschheit umfassen sollte. Aber einen Stoff, den ein Hebbel in halber Verzagtheit beiseite gelegt hatte, vermochte ein Emil Gerhäuser nicht zu meistern. An dieser Halbheit des Textes hatte dann auch der Komponist zu leiden. Wohl wächst die Musik restlos aus der Dichtung heraus, aber das hat ihr in diesem Falle nicht zum Vorteil gereicht: Manche Ansätze sind erstickt worden, da der Text im gegebenen Momente versagte. Streng und mit starkem Können durchgeführt ist die das ganze Stück durchziehende düster-graue Stimmung, das Brüten eines übergewaltigen, unbekannten Unheils, das über den Vorgängen liegt. Die Höhepunkte der Musik bilden die Szene zwischen Teut und Velleda, die Liebesszene zwischen Teut und Theoda im ersten, der Erntetanz und die Sterbeszene der Teut im dritten Akt. Die hochdramatische Musik, die

in strenger Harmonik und edler Linienführung in weitausladenden Steigerungen anwächst, klingt zum Schlusse in lyrischer Zartheit aus. In der Instrumentation zeigt sich Schillings als Meister, der mit sicherer Hand, trotz der Strenge, mit der er verfährt, die berückendsten wie die erschütterndsten Klangwirkungen hervorzuzaubern und ein polyphon straff durchgearbeitetes Kunstwerk zu schaffen versteht.

Der Hauptgrund, warum so viele Musikdramen versagen, liegt lediglich in den zerfahrenen Texten. Sie leiden alle zu sehr unter dem Druck einer halb mystischen, halb philosophischen Symbolik und lassen eine gute und wirklich bühnenmäßige Kontrastwirkung vermissen. Wie weise verteilt dagegen Wagner in seinen Meisterwerken Licht und Schatten, wie weiß er die Handlung aus still und beinahe unmerklich angesponnenen Fäden zu dramatischen und musikalischen Höhepunkten zu führen, wie weiß er sich zwischen den großen dramatischen Momenten auch liebenswürdig und menschlich einfach zu geben, zwischen wild stürmischen Szenen auch wieder stille, lyrische Ruhepunkte einzuschieben oder gar hie und da humoristische Lichter in die Nacht ernster Begebenheiten fallen zu lassen! Und an solchen Ruhepunkten ruht dann auch gleichsam die Musik, sie wird nicht banal oder langweilig, aber sie wird einfacher, besonders in den Harmoniefolgen. Die wilden und kühnen Modulationen der leidenschaftlichen Szenen machen hier den einfachsten und weichsten, dabei doch immer mit großer Feinheit gewählten Ausweichungen Platz. Die aufgeregten Wogen des Orchesters glätten sich, die Begleitung wird durchsichtiger. Die Jünger des Meisters aber kommen von ihrem hohen Kothurn gar nicht herunter. Die Hetzjagd der Modulation kommt niemals zum Stillstand, die Begleitung ist immer und überall gleich dick, es wird immer mit allen Mitteln gearbeitet, so daß diese Mittel dann da versagen, wo sie besonders kräftig einschlagen sollen. Dazu werden die Komponisten aber vornehmlich durch die verstiegenen hypersymbolischen Texte verleitet, die weder Licht noch Schatten kennen und sich immer in denselben Überschwenglichkeiten ergehen. So müssen selbst die schönsten Gedanken auf den Zuschauer abspannend, ermüdend wirken. Die musikalischen Formen der alten Oper gaben dem Komponisten in jeder einzelnen Nummer ein Schema, wie er seinen Satz architektonisch aufzubauen und die Massen ins Gleichgewicht zu bringen hatte. Im neuen Musikdrama sind diese Formen gefallen, hier gibt die Dichtung das Grundschema des musikalischen Satzes; sie ist das Fundament, auf dem der Komponist bauen muß. Die Dichtung muß daher vor allem selber nach architektonischen Prinzipien, die im Grunde eben nur die Kompositionsprinzipien der dramatischen Kunst sind, gegliedert sein, damit der Komponist ein harmonisches und in allen seinen Teilen wirkungsvolles musikalisches Gebäude darauf errichten kann. Das Studium der Wagnerschen Texte oder auch gut gebauter Wortdramen wird den

modernen Librettisten am besten über die zu befolgenden Regeln belehren. Jedenfalls werden die einfachsten Stoffe stets die meiste Aussicht auf Erfolg haben; denn nur wenige besitzen die dichterische Kraft eines Wagner, der die weitesten und kompliziertesten Stoffe für seine künstlerischen Zwecke so wunderbar zu vereinfachen und dadurch für den Zuhörer klar und plastisch zu gestalten verstand. Je mehr sich die Dichter und Komponisten von all dem poetischen und musikalischen Schwulst befreien, der so vielfach noch als spezifisch wagnerisch gilt, je mehr sie zu Verkündern dessen werden, was in ihrem eigenen Busen wohnt, um so sicherer werden sie auf dem Wege des neuen Musikdramas wandeln, um so gewisser werden sie zum Ziele gelangen. —


Richard Strauß.

Richard Strauß (geb. 11. Juli 1864 in München), der hauptsächlich durch seine Programmsymphonien (vgl. S. 766) bekannt geworden ist, darf unstreitig als der erfolgreichste unter den jüngeren Tonsetzern bezeichnet werden. Er ist auch der selbständigste von allen. Sein Guntram (Weimar 1894) ist ein musikalisch bedeutsames Werk, das die Bewunderung der Kenner erregt, als Bühnenwerk aber trotz des hohen künstlerischen Ernstes nicht die rechte Lebensfähigkeit besitzt. Das von Richard Strauß unter dichterischer Beihilfe des Freiherrn Ernst von Wolzogen geschaffene einaktige Singgedicht Feuersnot (Dresden 1901) ist wegen des kunstreichen und geistvollen Gefüges und des großen Farbenzaubers der Musik als hochinteressantes Seitenstück zu den rein-orchestralen Tongedichten des genialen Neuerers anerkannt worden. — Für sein nächstes Werk wählte Strauß einen

bereits als bühnenwirksam erprobten Text, nämlich die einaktige Tragödie Salome von Oskar Wilde. Der englische Dichter hat darin alle Extreme von starrer, düsterer Askese und flackernder Liebesleidenschaft, von verweichlichter Genußsucht und irregeleiteten Johannistrieben, von bläulichblassen Mondnächten und geheimnisvoll drohendem Unheil vereinigt. Das nun begeisterte Strauß zu einer Musik, die mit unerbittlicher Konsequenz dem Dichter nachspürt: sie malt das lüsterne Werben und



Klytemnästra (Frau Schumann-Heinck Elektra (Frau Krull)

Szene aus Richard Strauß' Musiktragödie Elektra.
Aufführung im Königl. Hoftheater zu Dresden.

sinnliche Gieren der Salome, die strenge Größe des Jochanaan, das torkelnde Hin und Her der Gedanken des Herodes, die kreischende Gehässigkeit der Herodias. Das geheimnisvolle Flimmern, Funkeln und Schwibbern orientalischer Nächte, das chaotische Wirbeln, mit dem die Tragödie anhebt, durchdringt die Musik mit unerbittlicher Klarheit und führt die auseinander hervorwachsenden Geschehnisse zu immer mehr sich steigernden Höhepunkten, zwischen denen die gefährliche, unheimliche Ruhe vor dem Sturm sich breit macht, bis schließlich alles in einem grandios sich aufbauenden Schluß

auswuchtet. Die erste Aufführung der Salome (Dresden 1905) war ein Bühnenerfolg, wie ihn nur Humperdinck mit „Hänsel und Gretel" übertroffen hat. — Auf ein anderes Gebiet führt Elektra. Im Mittelpunkt der Handlung steht die mykenische Königstochter Elektra, die täglich und stündlich der Heimkehr ihres Bruders Orestes harrt, damit er ihren meuchlings gemordeten Vater Agamemnon an ihrer Mutter Klytemnästra räche. Als ihr Bruder totgesagt wird, will sie selbst das Rachewerk übernehmen, wird dessen aber durch sein Erscheinen enthoben. Orestes rächt den Vater, aus übergroßer Freude darüber haucht Elektra ihr Leben in einem dionysisch taumelnden Tanz aus. Mit Sophokles' herrlicher Tragödie hat die Dichtung Hugo von Hofmannsthals nur den Namen gemein. — „Die Stunde, wo sie um den Vater heult" — sie springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel — „Ihr sollt nicht schmatzen nach meiner Krämpfe Schaum" —. An den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber; es ist ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell erstickter Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufraffen, ein Weitertaumeln — Chrysothemis kommt laut heulend wie ein verwundetes Tier — Elektra läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. — Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus; es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet." — So ist es bei Hofmannsthal zu lesen. Alles ein Grauen und eine Lüsternheit! Bett und Blut, die Begriffe, um die sich's dreht. Das ist Kino, aber nie und nimmer Sophokles. Die Musik ist von unerhörter Realistik und Kühnheit. Was hilft aber dem Komponisten all seine Kunst, solange er sich einem solchen Textdichter verschrieben hat! Die Elektra (Dresden 1909) hatte denn auch nicht den Erfolg der Salome: das Publikum versagte. — Das nächste Werk, Der Rosenkavalier (Dresden 1911), ist wieder frivol und leider auch zum Teil noch banal in der Musik. Hofmannsthal zeigt hier, daß er „neben seiner Vorliebe für die alten Griechen auch das moderne Brettl sehr gern hat und vor dem derbsten Situationsulk nicht zurückschreckt". Strauß hat im Rosenkavalier gesungene Konversation zu schaffen versucht, ist aber über den Versuch nicht hinausgekommen: die Orchesterwut überkommt ihn zu bald und zu reichlich. Der Programmusiker kann nicht aus seiner Haut. — Das Jahr 1912 brachte dann Ariadne auf Naxos. Zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" des Molière. Der Text ist wieder von Hofmannsthal, dem neun Zehntel des Mißerfolges zur Last fallen. Wie konnte aber auch Strauß, „der sonst doch so hell sieht, sich dazu verstehen, seine besten Kräfte an zwei solch wesenlose Ästhetenprodukte zu wenden, wie Ariadne und Bacchus durch die Hofmannsthalsche Destillation geworden sind!" Der Komponist wollte sich in der Beschränkung als Meister

zeigen und reduzierte das Orchester auf 36 Mann, die aber doch so reiche und klangschöne Musik machen, wie bei manchem andern ein großes Orchester kaum. Die Lyrik ist freilich auch diesmal schwach, dafür aber glänzt Strauß in graziöser Satire. Viele erwarten von ihm nun die komische Oper, nach der alle Welt sich sehnt. Ob er sie schaffen wird? Hand in Hand mit Hof-



Hans Pfitzner.

mannsthal gewiß nicht, aber vielleicht mit dem aus dem Geiste der Musik wiedergebornen Shakespeare.

Eine durchaus unabhängige Stellung unter den modernen Tonsetzern nimmt Hans Pfitzner (geb. 5. Mai 1869 in Moskau) ein, der schon in seinem Erstlingswerke, dem Musikdrama Der arme Heinrich (1895), ein großes eigenes Können bewies. An diesem Erstlingswerke nimmt die Geschlossenheit gefangen, die nirgends das Gefühl unfertiger Ansichten und

jugendlicher Überschwenglichkeiten aufkommen läßt. Streng in der Form wird die Musik gleichsam aus dem Texte (den Pfitzners Freund James Grüne dichtete) herausgeboren. Hier sagt ein Künstler alles, was er sagen mußte. „Es gibt ein heiliges Muß! Und alle, die begnadet sind mit diesem Muß, sind Künstler. In ihren Worten und Wünschen gärt die Tat, die getane Tat, die niemals ungetan gemacht werden kann. So sind die Dichter und Denker und Tonkünstler Tatmenschen." Eine Tat, geworden aus innerster Notwendigkeit, bedeutet Pfitzners „Armer Heinrich". Dieses grenzenlose Mitleid mit den Leidenden, dieses fast fanatische Leidenwollen des Helden ist innerstes Erlebnis des Künstlers, der es kraft seines Genies in Musik umsetzte. Und aus diesem an und für sich begrenzten Gebiete des Leidens erhebt er sich in seinem nächsten Werke, der Rose vom Liebesgarten, zu wahrhaft umfassender Größe. Zusammengeschlossen zu einem harmonischen Ganzen ist da Gutes und Böses, Schönstes und Häßlichstes empfunden und vertont. Alles aber ist um seiner selbst willen da, nicht um zu „wirken", zu „verblüffen". So darf man wohl Pfitzner einen der ehrlichsten und gegen sich selbst unerbittlichsten Künstler nennen.

Einen Fortschritt über Wagner hinaus bedeutet die dramatische Symphonie Ilsebill (Karlsruhe 1903) von Friedrich Klose (geb. am 29. November 1862 in Karlsruhe). Die Benennung dramatische Symphonie ist „nicht sehr glücklich, insofern sie von andern ... schon für eine ganz andere Art von musikalischen Kunstwerken Verwendung gefunden hat. Aber sie ist in höchstem Maße bezeichnend für das künstlerische Ideal, das Klose vorschwebte und das er in formell-stilisierter Hinsicht mit nahezu restlosem Gelingen verwirklicht hat. Er wollte eine Symphonie schreiben, d. h. also ein Werk der Tonkunst, das durch parallel verlaufende szenische Vorgänge wie von einer Art theatralisch dargestelltem „Programm" ergänzt und erläutert wird. Wie alle nennenswerten Opernkomponisten unserer Zeit ist auch Klose von Richard Wagner ausgegangen ... aber trotzdem ist das, worauf er eigentlich hinaus will, etwas ganz anderes als das musikalische Drama im Sinne Wagners, das Gesamtkunstwerk, zu dessen Verwirklichung sich Poesie und Mimik — die aber beide hier nur Mittel zum Zweck sind — als gleichberechtigte, einander ergänzende Faktoren sich verbinden. Vielmehr handelt es sich in Ilsebill um einen musikalisch-poetischen Parallelismus, um ein künstlerisches Ideal, das von dem durch Richard Wagner in Oper und Drama theoretisch aufgestellten wesentlich abweicht ... Die Tendenz, ohne Verleugnung der großen Errungenschaften der Wagnerschen Kunst in der Art eine Modifikation und Korrektur an dem Bayreuther Kunstideale vorzunehmen, daß man das Drama als solches wieder mehr in den Hintergrund treten läßt und im Zusammenhang damit die rein und absolut musikalischen Absichten wieder stärker hervorkehrt, diese Tendenz gibt dem Spiele vom Fischer und seiner Frau ... eine ganz eminente

entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Es ist nicht nur seines starken künstlerischen Gehaltes, sondern vor allem seiner Form wegen von Wichtigkeit als ein stilisierter Fingerzeig und Wegweiser in die „Zukunft der Oper“ (Louis).

Von den jüngeren Vertretern des modernen Musikdramas sind ferner zu nennen: Felix Weingartner, Edler von Münzberg (geb. 2. Juni



Felix Weingartner.

1863 zu Zara in Dalmatien), der in seinen ersten Opern Sakuntala (Weimar 1884) und Malawika (München 1886) der extremsten Wagner-Lisztschen Richtung huldigte (völliges Aufgeben der Tonarten zugunsten der Tonalität), lenkte nach und nach aber wieder mehr nach der gemäßigteren Seite ein. Sein Genesius (Berlin 1892), der über verschiedene Bühnen ging, gehört zu den besten Werken der modernen Richtung. In jüngster Zeit hat Weingartner sich wiederum der Bühne zugewandt und mit beträchtlichem künstlerischen Ernste und Können eine Orestes-Trilogie (Leipzig 1902) nach der Oresteia des Aischylos gedichtet und komponiert.

46*

Bei allen Versuchen einer Wiederbelebung des antiken Theaters von den alten Florentinern bis auf Gluck handelte es sich immer nur um Nachahmungen der antiken Tragödie im Sinne und nach dem jeweiligen Modegeschmack der Zeit. Man wollte Eigenes bieten, wollte es den Alten gleichtun. So bearbeiteten die Textdichter die antiken Sagenstoffe in ihrer Weise. Die alten Tragiker selbst zu Wort kommen zu lassen, daran dachte man nicht. Glaubte man doch vielfach ganz naiv, mit den neuen, modischen Werken die antiken Dichtungen in den Schatten zu stellen. Leider entwickelte sich die Oper in drei Jahrhunderten ihres Bestehens fast ausschließlich nach der musikalischen Seite, während der dramatische Inhalt mehr und mehr verkümmerte. Gluck suchte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts diesem Verfall Einhalt zu tun, indem er auf die großen antiken Sagenstoffe (Orpheus, Alkeste, Iphigenie) zurückgriff und die dramatische Handlung in der Oper wieder zu Ehren brachte. Auch ihm schwebte die antike Tragödie als erhabenes Vorbild vor. Im neunzehnten Jahrhundert, dem Jahrhundert der Ausgrabungen, fehlte es endlich auch nicht an Versuchen, die antiken Tragiker direkt auf die Bühne zu bringen. Da die antike Musik nicht wieder zu erlangen war, so sollte die moderne Tonkunst den Werken ihre Unterstützung leihen. Zu den berühmtesten dieser Arbeiten gehören die Kompositionen Mendelssohns zur „Antigone" und zum „Ödipus auf Kolonos" von Sophokles. Doch klafft darin ein tiefer Zwiespalt zwischen dem Geist der antiken Tragödie und der modernen Musik, die nicht einmal formell dem scharfgegliederten antiken Strophenbau der Chorgesänge gerecht zu werden vermag. Vom wirklichen Charakter der antiken Musik kennen wir jetzt genug, um zu wissen, daß ihre Wiederbelebung heute unmöglich wäre und daß diese Art Musik, wenn sie sich wirklich noch einmal praktisch vorführen ließe, auf uns keinen oder höchstens einen sehr unangenehmen Eindruck machen würde.

Einen ganz andern Weg beschritt Richard Wagner, als er daran ging, die Oper zu reformieren. Er wollte nicht die antike Tragödie wieder herstellen, denn er sah ein, daß diese in unserem Sinne vollständig unmusikalischer Natur ist; vielmehr wollte er ein neues Musikdrama schaffen, das sich dem musikalischen Drama des Altertums an die Seite stellen könne, ein Musikdrama, das für uns dasselbe sei wie einstmals für die Griechen die Chortragödie. Wie die alten Tragiker auf die Götter- und Heldenmythen ihres Volkes, so griff er auf den Sagenstoff seines eigenen Volkes zurück und schuf damit selbständig eine neue, aus dem Geiste der modernen Zeit heraus geborene musikalische Tragödie. Denn er war nicht nur ein großer Musiker, sondern auch ein großer Dichter, der die ihm von der Sage überlieferten Stoffe dichterisch und dramatisch zu meistern verstand. Zugleich schenkte er in seinen Werken der Oper einen neuen Stil, der Wort und Ton als gleichberechtigt vereinigte und daher der Musik und dem Drama

in gleicher Weise gerecht wurde. Er schuf aus der Oper — einer Mischgattung — das einheitliche Kunstwerk des wirklichen Musikdramas. Dieser neue Stil gestattet nun, alle dramatischen Stoffe auf die Opernbühne zu bringen, ohne daß sie auf dramatische Charakteristik und Folgerichtigkeit zugunsten eines zu üppig wuchernden musikalischen Schmuckes zum Teil verzichten müssen, wie es in der alten Oper der Fall war. Unter dem Einfluß dieser



Ludwig Thuille.

Reaktion hat sich auch Felix Weingartner dem Altertum zugewandt ... Friedrich Nietzsche hat Wagners Musikdrama als die Wiedergeburt der antiken Tragödie aus dem Geist der Musik gefeiert; und er hat damit recht gehabt, denn Wagner hat mit seinen Musikdramen tatsächlich etwas der antiken Tragödie Analoges geschaffen. Der Versuch, eine solche antike Tragödie selbst in engster Anlehnung an die alte Bühne wieder aufleben zu lassen, mußte verlockend erscheinen. Weingartner hat diesen Versuch gemacht. Was an der Aufführung seiner „Oresteia“ völlig klar wurde — und

das ist vielleicht das interessanteste und fruchtbarste Ergebnis des Experimentes — ist die völlig unmusikalische Natur der antiken Tragödienstoffe, sobald wir sie in einer der Urgestalt möglichst nahekommenden Bearbeitung auf die Bühne bringen; denn die Quelle unserer Musik, das ganze Gefühlsleben, das sentimentale Element, fehlt diesen Dichtungen völlig. Die Komponisten, die diese antiken Stoffe erfolgreich behandelten, mußten den klassischen Figuren stets modern-sentimentale Gefühle unterlegen und andichten, wenn sie sie für die musikalische Behandlung brauchbar machen wollten. Gluck schildert in seiner aulidischen Iphigenie den Konflikt zwischen der Vaterliebe Agamemnons und seiner Pflicht, die Tochter zu opfern. In der Oresteia finden wir solche Konflikte nicht. Skrupellos erschlägt Klytaimnestra den Gatten; fast gefühllos, ohne auch nur einen Augenblick mit der Kindesliebe in Konflikt zu geraten, tötet Orest seine Mutter. Was soll ein Musiker mit solchem Stoff anfangen? Er müßte ihn umdichten — wie ja auch Goethe seine Iphigenie ins Moderne umdichten mußte — oder er muß sich darauf beschränken, Dekorationsmusik zu schreiben. Natürlich könnte sich an eine Umdichtung dieses Stoffes nur ein großer Dichter wagen. Nur ein solcher kann mit einem Aischylos erfolgreich in die Schranken treten. Weingartner hat davon weise Abstand genommen und sich auf die Dekorationsmusik beschränkt. Diese Musik ist — es muß ausgesprochen werden — dürr und dürftig ausgefallen. Ein Beherrscher des modernen Orchesters vom Schlage Weingartners weiß allerhand koloristische Effekte anzubringen und den Hörer durch Instrumentationskünste zu blenden. Aber die Erfindung will nicht fließen und kann nicht fließen; denn wo die menschlichen Gefühle fehlen: was soll da der Komponist schildern? Auch ein Größerer als Weingartner wäre an dieser Aufgabe gescheitert.

Ignaz Paderewski, der als Chopininterpret unerreichte und in England und Amerika sowie von seiten des Polentums meistgefeierte Pianist der Gegenwart, hat sich neuerdings der Opernkomposition zugewandt und mit der stimmungsvollen Zigeuneroper Manru (Dresden 1901) beträchtliche Erfolge errungen. — Franz Curti (1854—1898) wurde durch einen Einakter Lili-Tsee (1896), der einen chinesischen Stoff behandelt, in weiteren Kreisen bekannt. Er schrieb außerdem die Opern: Hertha (1887), Reinhardt von Ufenau (1889), Erlöst (1894), Das Rösli vom Säntis (1898). — Ludwig Thuille (geb. 30. November 1861 in Bozen, gest. 5. Februar 1907 zu München), Schüler u. a. von Rheinberger und seit 1883 Lehrer an der Kgl. Musikschule in München, schrieb die preisgekrönte Oper Theuerdank (Text von Alexander Ritter [!]; München 1897) und eine ungemein reizvolle Musik zu Otto Julius Bierbaums Märchendichtung Lobetanz (Mannheim 1898), der er mit seiner Komposition zu desselben Dichters Gugeline (Bremen 1901) nicht gleichkommen konnte.

Der italienische Verismo wurde natürlich in Deutschland nachgeahmt.

Auch hier tauchten einaktige Blutdramen auf. Sogar das italienische Kostüm wurde in einzelnen Fällen beibehalten. Erik Meyer-Helmund brachte mit seiner Oper Der Liebeskampf (1892) eine klägliche Nachahmung der Cavalleria auf die Bühne. — Max Joseph Beer (geb. 1851 in Wien, gest. 1908 daselbst), schrieb zwei Opern Otto der Schütz und Der Pfeiferkönig und gestaltete François Coppées Gedicht Der Streik der Schmiede zu einer veristischen Oper um, die nur auf den groben Effekt hin gearbeitet ist. — Auf einer höheren Stufe steht Der Hochzeitsmorgen (Hamburg 1893) von Karl von Kaskel (geb. 10. Oktober 1866), einem Schüler Franz Wüllners. Die Oper gehört ihrer ganzen Anlage nach zur veristischen Gattung, doch zeigt sich der Komponist in der Verwendung seiner Mittel viel zurückhaltender als seine italienischen Vorbilder. Eine zweite Oper Kaskels, Die Bettlerin vom Pont des Arts (nach der bekannten Hauffschen Erzählung), trägt mehr den romantischen Charakter. Mit einem dritten Werke, Der Dusle und das Babeli, ging Kaskel alsdann auf das Gebiet der Volksoper über. Das neueste Werk dieses Komponisten, Der Gefangene der Zarin (1910), besticht durch saubere Arbeit und vornehme Ausdrucksweise.

Am 18. August 1912 fand im Frankfurter Opernhaus die Uraufführung der ersten Oper von Franz Schreker statt: „Der ferne Klang". Bei dieser Gelegenheit stellte Schlemüller dem jungen Komponisten das günstigste Prognostikon Er scheine berufen, auf dem Gebiete der Oper das Größte zu erfüllen. „Denn wir brauchen trotz Strauß, trotz Debussy und anderen doch noch einen Musikdramatiker von echtem Schrot und Korn, einen, der all die tausendfachen feinnervigen Verästelungen der modernen Harmonik, all die schillernden Farbennüancen der heutigen Instrumentation zu einem Gesamtbilde vereinigt, der über das Experimentelle, über das Tasten nach neuen Ausdrucksgebieten hinausgeht, der mit fester Hand das einmal Erworbene und Errungene einer großen musikdramatischen Idee dienstbar macht." Ein solcher Erfüller soll nun Schreker sein. Die Zukunft wird lehren, ob die Prophezeiung recht behält. Einstweilen zeigt er noch viel Unfertiges und Überschwang, aber freilich auch Schönheiten, die ihm niemand streitig machen kann. Seine zweite Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin" verrät keinen Fortschritt zu dramatischer Konzentration und Schlichtheit. Es ist, wie wiederum Schlemüller sagt, „ein bühnenunmögliches Stück". Aber „nicht die Musik, sondern das Textbuch richtet das Stück zugrunde". Die alte Erfahrung: mit dem Text steht und fällt die Oper, das Musikdrama.

Zweites Kapitel

Tanz und Operette

Jede Zeit hat ihre besonderen Tänze und Tanzformen gehabt. Der eigentliche Tanz des neunzehnten Jahrhunderts ist der Walzer. Er kam mit der Französischen Revolution auf und hat das vornehme Menuett des ancien régime allmählich verdrängt. Auch die Großmeister der Tonkunst haben der Tanzmusik ihren Tribut gezahlt. Beethoven bearbeitete deutsche Tänze. Webers Aufforderung zum Tanz und seine Polonäsen sind allbekannt. Schubert schrieb eine Menge Ländler und Walzer, und Schumann mischte Tanzweisen in seine Ball- und Karnevalszenen. Von den herrlichen Walzern und Mazurken Chopins haben wir bereits gesprochen. Liszt schrieb eine Valse de bravoure, einen chromatischen Galopp und ähnliche auf Tanzformen beruhende Konzertstücke, und Brahms wurde zuerst durch seine feurigen ungarischen Tänze populär. Bei diesen Tonstücken handelte es sich aber nicht um eigentliche Tanzmusik, sondern gleichsam um idealisierte Tänze; der Komponist schuf mit allen Mitteln seiner Kunst das Bild des Tanzes als selbständiges, von jedem praktischen Zweck losgelöstes Kunstwerk. Unter Tanzmusik im engeren Sinne verstehen wir aber nicht jene Idealtänze, sondern die volkstümliche Tanzweise, die nicht vom Konzertpodium herab, sondern im Ballsaal erklingt oder auch im populären Balllokal; wir verstehen darunter die Walzer, Polkas, Galopps usw., nach denen sich die Paare im Takte drehen, nach denen wirklich getanzt wird. Es handelt sich hier also nicht mehr um reine, sondern um angewandte Kunst, und so dürfen wir uns denn nicht wundern, wenn von den meisten Tanzkomponisten selbst die untere Grenze des Kunsthandwerkes überschritten wird, und daß die Mehrzahl aller Tänze nichts weiter als Fabrikware ist. Dennoch dürfen wir manchen echten Tänzen ohne Bedenken Kunstwert beimessen, und einzelne wenige Vertreter der Tanzmusik verdienen eine ehrenvolle Erwähnung in der Musikgeschichte; denn nur ein Stockphilister kann verkennen, daß in dem oder jenem flotten Straußschen Walzer mehr wirkliche Musik steckt als in mancher geschwollenen Sonate, und daß eine lustige und geistvolle Operette — selbst wenn die Regeln der musikalischen Kunst etwas leichtfertig darin behandelt sind und selbst Trivialitäten nicht

fehlen — mehr wirklichen Kulturwert besitzen kann als manches Musikdrama trotz all seiner gelehrten kontrapunktischen Künste.

Unser Walzer ist aus dem Ländler entstanden. Seine Geburtsstätte ist die schöne Kaiserstadt an der Donau. Sein Vater ist Joseph Franz Lanner (1801—1843), der die früheren kurzen, nur aus wenigen Reprisen bestehenden Walzer zu längeren Walzerketten verband und durch seine frischen, aus den Volksweisen geschöpften Melodien alle Welt entzückte. Lanner gründete ein eigenes Orchester. In diesem spielte der ältere Johann Strauß (1804 bis 1849), der Vater des eigentlichen Walzerkönigs, als Bratschist. Er war ein fruchtbarer und erfolgreicher Tanzkomponist und gründete im Jahre 1825 ein eigenes Tanzorchester, das rasch einen großen Ruf erlangte und sogar in Paris und London konzertierte. Im Jahre 1835 wurde er Kapellmeister der Hofbälle. Sein Ruhm wurde durch den seines Sohnes, des jüngeren Johann Strauß (1825—1899), verdunkelt. Dieser übernahm nach des Vaters Tod die Leitung der Kapelle, deren Leistungen er noch steigerte. Nach seinen elektrisierenden Rhythmen tanzt — das kann man wohl sagen — die ganze Welt. Sein berühmtester Walzer An der schönen blauen Donau ist zur Wiener Volksmelodie geworden. Seit den siebziger Jahren hat Johann Strauß auch auf dem Gebiete der Operette die größten Erfolge geerntet. — Erwähnt sei noch Emil Waldteufel (geb. 1837), dessen Walzer Les Pâtineurs weltberühmt geworden ist und seinen Schöpfer noch lange überleben wird.



Jacques Offenbach.
Nach einem Stich von Weger.

Die alten Singspiele verschwanden im ersten Drittel des Jahrhunderts von den Bühnen. Sie wurden, wie wir gesehen haben, einesteils auf eine höhere Stufe gehoben und gingen in die komische Oper über, andrerseits

aber sind sie, wo es sich um niedrigere, volkstümlichere Komik und possenhaftere Stoffe handelte, von einem neuen Genre, der Operette, abgelöst worden, die aus Frankreich zu uns kam*). Die Grundform des Singspiels war das Lied, die Grundform der modernen Operette dagegen ist der Tanz. Die flottesten Tanzkomponisten sind daher meistens auch die ersten Meister der Operette.

Die Operette leitet ihren Ursprung vom Singspiel, oder genauer gesagt, vom französischen Vaudeville ab. Zur bestimmten Kunstgattung im gegenwärtig gebräuchlichen Sinne hat sie sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herausgebildet. Im Jahre 1854 eröffnete Hervé (Pseudonym für Florimond Ronger, 1825—1892) in Paris ein Boulevardtheater, das sich zuerst Folies concertantes, späterhin Folies Nouvelles und schließlich Folies dramatiques nannte. Hier begann er kleine, teils burleske, teils satirische, aber immer mit einer gewissen frivolen Pikanterie gewürzte Stücke aufzuführen, deren Text und Musik — die Franzosen nannten diese Musik musiquette (d. h. Musikchen) und Hervés Muse eine musette — er selbst verfaßte, und die dem leichtlebigen Pariser Publikum sehr zusagten. Hervé, der zuerst Organist an verschiedenen Pariser Kirchen gewesen war und sich auch in ernsthafterer Musik versucht hatte, wurde durch den Erfolg seiner Burlesken rasch von diesen Bahnen abgelenkt. Von seinen älteren Operetten ist Le petit Faust (eine tolle Parodie auf Gounods Oper), von den späteren Mamzelle Nitouche wohl die bekannteste. Die Erfolge der Hervéschen Bühne wurden jedoch bald durch die 1855 von Offenbach gegründeten Bouffes parisiennes überholt.

Jacques Offenbach (geb. 21. Juni 1819 zu Köln, gest. 5. Oktober 1880 zu Paris) war der Sohn eines jüdischen Kantors. Frühzeitig schon kam er nach Paris und war dort kurze Zeit Schüler des Konservatoriums. Nachdem er eine Zeitlang Kapellmeister am Théâtre français gewesen war, gründete er die Bouffes parisiennes, die er bis 1866 leitete. Die ersten Operetten Offenbachs (Die Verlobung bei der Laterne, Fortunios Lied, Herr und Madame Denis) waren der französischen komischen Oper nachgebildet, leicht und graziös in der Melodik und von ziemlich harmloser Komik. Sein eigenartiges Talent trat erst in seinen parodistischen burlesken Operetten Orpheus in der Unterwelt (1858) und Die schöne Helena (1864) voll zutage. Hier verspottete er mit Glück die Unnatur der großen heroischen Oper und übte gleichzeitig eine beißende Kritik an den politischen und gesellschaftlichen Zuständen des zweiten Kaiserreichs, dessen exzentrischer Geschmacksrichtung seine pikanten Rhythmen, seine frivolen Melodien und ihre nicht minder frivolen Texte entsprachen. Moralisten und Ästhetiker haben — besonders in Deutschland — gegen die Offenbachiaden geeifert und sie als einen Verderb für Kunst und Sitte hingestellt. Man verfuhr dabei vielfach zu rigoros, weil man den aristophanischen Geist verkannte, der in diesen Parodien lebt, und der an sich auch künstlerische Daseinsberechtigung hat. Richard Wagner z. B. hat niemals ein Hehl daraus gemacht, daß er an den lustigen Offenbachiaden Gefallen finde. Von den zahlreichen Operetten Offenbachs sind,

*) Früher bezeichnete man als Operette auch das Singspiel, ja sogar komische Opern, wie z. B. Mozarts Entführung. Die Begriffe dieser älteren und der modernen Operette sind natürlich streng zu trennen.

außer den genannten Blaubart (1866), Die Großherzogin von Gerolstein (1867) und Pariser Leben (1866) viel gespielt worden. Am Ende seiner Laufbahn schrieb Offenbach eine feinkomische Oper Hoffmanns Erzählungen, die indes erst nach seinem Tode (1881) herauskam und gegenwärtig wieder häufiger gespielt wird. Eine nachgelassene Oper Myriame et Daphné erlebte ihre erste Aufführung erst 1907 in Monte Carlo.

Unter den zahlreichen Nachfolgern Offenbachs ist der Pariser Charles Lecocq (geb. 3. Juni 1832 zu Paris), ein Schüler Halévys, einer der erfolg-



Franz von Suppé.

reichsten. Er schrieb eine große Zahl von Operetten, die sich fast ausschließlich durch ungemein korrekte Arbeit und sorgfältige Satzweise gegenüber ihren Vorgängern auszeichnen, und unter denen La fille de Madame Angot (1873) nicht nur ihrer hübschen Melodik, sondern auch ihres zur Zeit des Direktoriums spielenden Textes wegen mit seinen Zeitanspielungen („ça ne vaut pas la peine assurément de changer le gouvernement") in der jungen französischen Republik großen Anklang fand und bald auch die ausländischen Bühnen eroberte. Von seinen späteren Operetten sind Giroflé-Girofla

(1874) und Le petit Duc (1878) die bekanntesten. — Die meisten Pariser Operetten haben nur lokale Bedeutung. Allgemein bekannt und auch auf einigen deutschen Bühnen gegeben wurden (um nur die hauptsächlichsten anzuführen) einige von Audran, Messager und Planquette. Edmond Audran (1842—1901) „ist für den französischen Walzer dasselbe, was Johann Strauß für den Wiener Walzer ist, mit dem Unterschied allerdings, daß sein Walzer stets dramatisch, Straußens dagegen immer reine Tanzmusik ist". Von seinen Operetten hatte den größten Erfolg Der Großmogul (1877), doch haben auch Miß Helyett (1895) und Die Puppe (1912) lebhaft angesprochen. — Der geistvolle André Messager (geb. 1853; seit 1907 mit Brousseau Direktor der Großen Oper zu Paris und seit 1908 auch Leiter der Konservatoriumskonzerte) schrieb Les p'tites Michu (1897),



die lebhaft bewundert wurden, sowie La Basoche (1890) und „Die Brautlotterie". Von Robert Planquette (1840—1902) werden auf deutschen Bühnen noch heute ab und zu Die Glocken von Corneville (1877) gegeben.

Auch die deutsche, richtiger gesagt Wiener Operette, die ihre Hauptpflegestätte in der lustigen Kaiserstadt an der Donau fand, ist ursprünglich durch die Pariser und vornehmlich durch Offenbach angeregt. Sie hat sich aber später mehr dem deutschen Singspiel genähert und dadurch ihren eigenartigen, von der französischen Operette streng geschiedenen Charakter erlangt. Der erste Nachahmer Offenbachs in Deutschland war Franz von Suppé (geb. 1819 zu Spalato [Dalmatien]; gest. 1895 in Wien), dessen ältere Operetten Das Pensionat (1860), Zehn Mädchen und kein Mann (1862), Flotte Bursche (1863) noch den ersten, mehr im harmlos heiteren Vaudevillestil gehaltenen Werken Offenbachs nachgebildet sind. In der Schönen Galathea (1865) dagegen versuchte sich Suppé auch mit Glück in der pikanten Burleske. Doch ist er später auf diesem Wege nicht fortgeschritten, da er sich unter dem Einfluß von Johann Strauß

der eigentlichen Wiener Operette zuwandte und 1879 in seinem Boccaccio sein bestes Werk und zugleich eine der graziösesten deutschen Operetten schrieb. Großen Erfolg hatte auch seine Fatinitza (1876). Populär geworden ist ferner seine Ouvertüre zu Dichter und Bauer.

Anklang fanden früher eine Zeitlang auch die Operetten Der Seekadett (1876) und Nanon (1878) von Richard Genée (1823—1895).
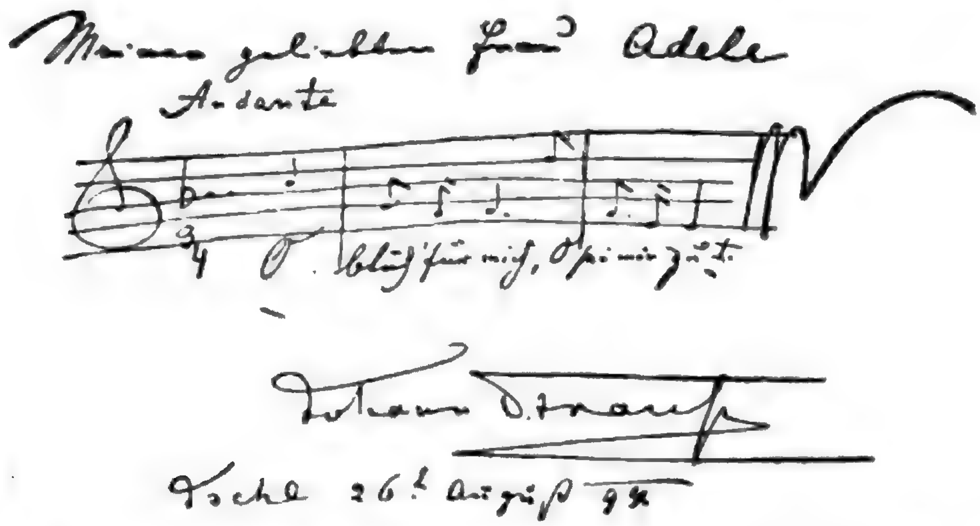


Johann Strauß (Ischl 1896).
Nach dem Porträt von Horvitz, im Besitz der Witwe des Komponisten.

Daß sie, wie alle seine Operetten verhältnismäßig schnell wieder vergessen worden sind, liegt vor allem an der geringen allgemeinen musikalischen Bildung Genées und an seiner allzu geringen Vornehmheit in der Erfindung.

Der eigentliche Klassiker der Wiener Operette ist Johann Strauß, der Walzerkönig. Er hat die Form der neuen Wiener Operette geschaffen, die sich auf einer lustspielartigen Handlung aufbaut. Den musikalischen Gehalt bilden heitere Tanzweisen mit pikanter Rhythmik, denen es aber

auch an einer gewissen gemütlichen Melodik nicht fehlt. Der Walzer spielt eine große Rolle. Ein flotter Gesangswalzer bildet meistens die Hauptnummer der Operette und ist für ihren Erfolg ausschlaggebend. Vom Singspiel hat die deutsche Operette das volkstümliche, meistens etwas sentimental angehauchte Lied übernommen, das bald als Einzellied, bald als Liebesduett neben dem Walzer die andere Zugnummer des Stückes bildet.

Die erste Operette von Strauß Indigo erschien 1871; ihr folgte im Jahre 1873 Der Karneval von Rom. Im folgenden Jahre erschien sein Hauptwerk Die Fledermaus, die recht eigentlich zum Vorbild und Prototyp aller nachfolgenden Wiener Operetten geworden ist. Hier treten Straußens Vorzüge, graziöse Melodik, prickelnde Rhythmik und feine Instrumentierung, am deutlichsten hervor. Von den nach der Fledermaus geschaffenen Operetten seien noch Das Spitzentuch der Königin (1880), Der lustige Krieg



(1881), Eine Nacht in Venedig (1883) und vor allem Der Zigeunerbaron (1885) genannt. Johann Strauß, auf den z. B. Johannes Brahms große Stücke hielt, muß in seinem Genre durchaus als Künstler betrachtet werden; als solcher steht er hoch über allen anderen Operettenkomponisten.

Unter Straußens Nachfolgern ist Karl Millöcker (1842—1899) als einer der bekanntesten zu nennen. Sein Bettelstudent (1882) kann neben den Straußischen Operetten wohl bestehen. Auch sein Gasparone (1884), Der Feldprediger (1884) und Der arme Jonathan (1890) hatten hübsche und wohlverdiente Erfolge. — Ebenfalls zu den besseren Operettenkomponisten gehören Rudolf Dellinger (geb. 1857, gest. 1910 in geistiger Umnachtung), der mit seinem Don Cesar (1885) und späterhin auch noch mit Jadwiga (1901) schöne Erfolge hatte; ferner Karl Zeller (1842—1898) mit seinem Vogelhändler und Obersteiger usw. Dagegen macht sich in den Werken eines Czibulka (1842—1894), Ziehrer (geb. 1843), Roth (geb. 1843) usw. schon recht viel Dilettantismus breit.

Richard Heuberger (geb. 1850 zu Graz), der sich durch die Opern Abenteuer einer Neujahrsnacht (1886), Manuel Venegas (1889)

und Mirjam (1894), Das Maifest (1904) und Das Barfüßele (1905) vorteilhaft bekannt gemacht hatte, ist in den letzten Jahren zur Operette übergegangen und hat mit seinem Opernball (1898) sowie mit „Ihre Exzellenz“ und dem Ballett Struwelpeter (1887) Erfolg gehabt.

Im letzten Jahrzehnt ist das Niveau der Operette in geradezu erschreckender Weise gesunken. Statt des ursprünglichen Witzes und Charmes, der Galanterie und Koketterie, der natürlichen Heiterkeit und frohen Laune machen sich Obszönitäten, ja geradezu Gemeinheiten und musikalisch verflachte Rhythmik, gequälte Harmonik, banalste Melodik und zuckersüße Sentimentalität breit. Statt festgefügter Finales gibt es nur noch Schlußgesänge(!) von gewöhnlich 16, wenn es hoch kommt, vielleicht sogar einmal 32 Takten und an Stelle des früher immerhin noch einigermaßen angängigen Schlagers tritt die Reminiszenz, die womöglich noch als Zwischenaktsmusik verwendet wird. Die Namen derer, die die Operettenkomposition zu einer Goldquelle machen und ihr künstlerisches Gewissen oft ganz zum Schweigen bringen, sind u. a. Paul Lincke (geb. 1866), Bogumil Zepler (geb. 1858), Heinrich Reinhardt (geb. 1865; Das süße Mädel [1901] usw.), Edmund Eysler (geb. 1874; Bruder Straubinger [1903] usw.) und last not least Franz Lehár (geb. 1870), der ursprünglich höheren Idealen in der Oper nachstrebte und sich neuerdings auch wieder darin versucht: ohne Erfolg. Seine „Lustige Witwe“ (1905) hatte einen ganz beispiellosen Erfolg, nicht zum wenigsten dank dem slawischen Parfüm und dem neuen Milieu (kleine Balkanstaaten). Lehárs „Zigeunerliebe“ wäre als Oper erfolgreicher gewesen. So aber wollte er einmal der possenhaften Operette aus dem Wege gehen und schrieb im Stile des Musik-



Karl Millöcker.

dramas, leider nur mit gelegentlichen Entgleisungen in die „Nummernoperette“.

Ursprünglich begabt und in einem vornehmeren Fahrwasser segelnd, durch den Erfolg aber scheinbar kopfscheu geworden, sind Leo Fall (geb. 1874), dessen Dollarprinzessin (1906) und „Der fidele Bauer“ (1907) die beliebte Mischung von Komik und Sentimalität aufweisen, wie sie der Wiener liebt. Neben Oskar Straus (geb. 1870), dessen (textlich freilich unmöglicher) Walzertraum (1907) zu den besten Werken der Neuzeit auf dem Gebiet der Operette zählt, wäre noch zu erwähnen Viktor Holländer (geb. 1866), dessen melodisch, harmonisch und rhythmisch interessante und pikante Weisen bedauerlicherweise mit den Berliner Revuen, diesen Eintagsfliegen, verbunden sind.

In der letzten Zeit hat Jean Gilbert (Max Winterfeld) mit seiner Polnischen Wirtschaft und dem Autoliebchen schöne Einnahmen gehabt.

Auch englische Komponisten haben sich mit einzelnen Operetten auf den Bühnen des Kontinents eingebürgert. Vor allem Arthur Sullivan (1842—1900) mit seinem geistreichen und musikalisch fein gearbeiteten Mikado (1885). Als Musiker läßt sich der junge Sidney Jones nicht mit Sullivan vergleichen. Seine Geisha (1896), die in den letzten Jahren viel gegeben wurde, verdankt ihren Erfolg in der Hauptsache wohl dem kleidsamen japanischen Kostüm und den hübschen Dekorationen.

Die Operette geht an der Schablone zugrunde. Das Possenhafte und der Tanz überwiegen auf Kosten der Musik. Kunstvolle Ensembles und Finales wie Strauß, Millöcker, Suppé weiß heute keiner mehr zu schreiben. Freilich: „Je weniger musikalische Schwierigkeiten und stimmliche Anforderungen ein Stück aufweist, mit andern Worten, je mehr es sich der Posse nähert, bei der es mehr auf Vortrag als auf Gesang, mehr auf Kalauer und Situationskomik als auf Handlung ankommt, um so größer das Geschäft.“ So steht es heute. Aber so darf es nicht bleiben: die Operette muß wieder zum Kunstwerk werden, wenn sie lebensfähig bleiben soll. Ist die Pariser Operette im Grunde die Travestie der großen Oper, so gibt sich die Wiener Operette als komische Oper im kleinen mit reichlicheren Tänzen und Märschen. Heute ist sie durch das Vaudeville, die Gesangsposse verdrängt. „Eine Renaissance ist da nur möglich, wenn die Librettisten mit dem seit der ‚Lustigen Witwe‘ bis zum Überdruß wiederholten und variierten Schema endgültig brechen werden und ihr Textbuch auf einer wirklich dramatisch brauchbaren Fabel in einem bestimmten, einheitlichen Grundtone aufbauen.“ Dann werden wir wieder Werke wie „Fledermaus“, „Zigeunerbaron“ und „Bettelstudent“ erhalten.

Drittes Kapitel

Die Symphonie

Wenn wir nun noch einen Blick auf die Entwicklung der Instrumentalmusik nach Wagner werfen wollen, so müssen wir vor allem dreier Meister gedenken, die wir als die großen rückblickenden Symphoniker bezeichnen können: Johannes Brahms, Anton Bruckner und Gustav Mahler.

Johannes Brahms wurde am 7. Mai 1833 — sechs Jahre nach Beethovens Tode — in Hamburg geboren. Sein Vater war Kontrabassist im Orchester des Stadttheaters. Auch bei Brahms, wie bei der Mehrzahl der großen Musiker, zeigte sich die Begabung frühzeitig. Seine Lehrer waren Cossel im Klavierspiel und Eduard Marxen in Altona für Theorie und Kompositionslehre. Mit vierzehn Jahren trat er (1847) zum ersten Male öffentlich als Pianist auf; auch begann er frühzeitig zu komponieren: Sonaten und Lieder. Als er im Jahre 1853 den ungarischen Violinvirtuosen Eduard Remenyi (1830—1898) auf einer Konzertreise begleitete, lernte er Joachim kennen. Dieser empfahl ihn an den damals in Düsseldorf lebenden Robert Schumann. Das Zusammentreffen mit Schumann bildete den ersten großen Wendepunkt in Brahms' Leben; denn der berühmte Romantiker war von seinen Arbeiten und seinen außerordentlichen Fähigkeiten so entzückt, daß er am 28. Oktober 1853 in der Neuen Zeitschrift für Musik unter dem Titel Neue Bahnen jenen begeisterten Artikel veröffentlichte, der den jungen Anfänger mit einem Schlage in der musikalischen Welt bekannt und berühmt machte. Schumann sah in den Sonaten von Brahms schon verschleierte Symphonien und schrieb: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, in Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter." — Wenn sich die Prophezeiungen auch nicht ganz wörtlich erfüllt haben, denn ein Streiter im Sinne Schumanns ist Brahms eigentlich niemals geworden, so ist doch das meiste davon eingetroffen. Der Symphoniker wenigstens und ein chorgewaltiger Meister ist aus dem Sonatenkomponisten hervorgewachsen. Die nächste Folge der Anerkennung von so kompetenter Seite war, daß Brahms seine ersten Kompositionen herausgeben konnte: 1854 erschienen Klavierstücke und Lieder im Druck. Das Leben des Meisters ist nicht reich an äußeren Ereignissen. Langsam aber sicher bahnte er sich seinen Weg. Kurze Zeit hatte er die Stelle eines Chordirigenten beim Fürsten von Lippe in Detmold inne, dann lebte er, ohne eine feste Stellung zu bekleiden, nur seinen Studien und seiner fruchtbaren Komponistentätigkeit abwechslungsweise in seiner Vaterstadt Hamburg, in Wien, in der Schweiz und in Süddeutschland. Immer aber kehrte er wieder nach Wien zurück, das

seine zweite Heimat wurde. Wie Beethoven ist Brahms unverheiratet geblieben. Doch hat es ihm nicht an häuslicher Behaglichkeit gefehlt. Im Sommer 1896 meldete sich ein Leberleiden, das in der Folge von den Ärzten als Leberkrebs erkannt wurde. Frau Dr. Trura, bei der Brahms schon lange Jahre wohnte, war ihm auch in seiner letzten Krankheit eine liebevolle Pflegerin. Ein zahlreicher Freundeskreis ließ es an nichts fehlen, was dem Kranken sein Los erleichtern konnte, dem man die Gefährlichkeit seines Zustandes aus Rücksicht auf seine Erregbarkeit verschwieg, so daß er noch in den letzten Tagen voll guter Hoffnung war. Am 2. April verlor er das Bewußtsein, und schon am Morgen des 3. April 1897 schloß er die Augen zum ewigen Schlummer. Die letzte Gabe seines Genius waren die Max Klinger gewidmeten ergreifenden Vier ernsten Gesänge (Op. 121, 1896), durch die es schon wie leise Todesahnung zieht, obgleich der Komponist damals noch nicht wußte, wie nahe er dem Ende war.

Johannes Brahms wurde von seinen Freunden und Verehrern gern als das dritte große B in der Musikgeschichte bezeichnet. Bei aller Verehrung für den Meister müssen wir uns aber doch vergegenwärtigen, daß es sich bei einer solchen Benennung in erster Linie um ein geistreiches Wortspiel handelt, und daß man sie infolgedessen nicht allzu wörtlich verstehen darf. Dieses dritte große B könnte leicht zu dem Glauben verleiten, daß Brahms nach Bach und Beethoven die dritte Hauptstation unserer Musikentwicklung darstelle, daß er also das Erbe Beethovens angetreten und die Entwicklung der Musik im Sinne dieses Meisters weitergeführt habe. Dies ist aber nicht oder höchstens nur bedingungsweise der Fall. Wohl nannte Hans von Bülow die mächtige erste Symphonie in C moll von Brahms die zehnte Beethovensche, — aber auch das ist nicht viel mehr als ein geistreiches Wort; denn in Wirklichkeit kann auf die neunte Symphonie, worin die Instrumentalmusik mit Macht dem Dichterwort entgegenstrebt und nach ihrer Vereinigung mit diesem wie erlöst aufjubelt, überhaupt keine zehnte Symphonie im alten Sinne folgen. Aus der in der neunten Symphonie erfolgten Vereinigung von Wort und Ton wurde eine neue Kunst geboren: das Musikdrama, und Richard Wagner war es, der nach Beethoven die Führung übernahm und die von seinem großen Vorgänger angeregten Gedanken in seiner Weise zur vollen Entfaltung und zur Reife brachte. Die große, zentrale Entwicklungsreihe heißt also nicht Bach-Beethoven-Brahms, sondern Bach-Beethoven-Wagner. Schon die C moll-Symphonie war also im Vergleich zu Beethovens Neunter kein Fortschritt (wenigstens im entwicklungsgeschichtlichen Sinne nicht, wenn auch im Sinne der Instrumentaltechnik), sondern eher ein Rückschritt, und wir können bei der ganzen Entwicklung der Brahmsschen Kunst weit eher eine rückläufige Bewegung beobachten. Es ist schon merkwürdig, daß Brahms in seinen ersten sturm- und drangartigen Werken nicht an die Kunst seiner näheren Zeitgenossen, an einen Schumann, Schubert oder Mendelssohn anknüpfte, sondern mit vollem Bewußtsein auf den letzten Beethoven zurückgriff. Es mag dies in seiner vorwiegend reflexiven Beanlagung und in seinem stark ausgeprägten Gefühl für die strengste musikalische Logik seinen Grund

haben. Die Romantiker waren ihm zu zerfahren. Und sein grüblerisches Wesen, verbunden mit einem starken Hang zur formalen Korrektheit, drängte ihn immer mehr in diese rückläufige Bewegung hinein. Er wandte sich auch von Beethoven ab und schritt allmählich wieder zu Bach zurück. Wir haben also, um im Bilde zu bleiben, kein selbständiges drittes großes B, da sich Brahms vom zweiten zum ersten B zurück bewegte. Brahms ist

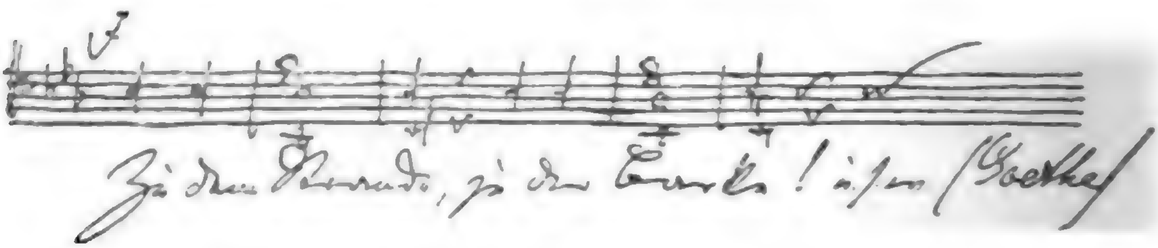


Johannes Brahms.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1874.

somit nicht der Gipfel oder der Hauptast am Baume der Musik, der die Richtung des Stammes bestimmt, sondern ein starker, prächtiger, herrliche Blüten und treffliche Früchte tragender Nebenast. Die Entwicklung der Kunst aber hat eine andere Richtung eingeschlagen: einerseits nach dem Musikdrama und andrerseits als reine Instrumentalmusik nach der modernen symphonischen Dichtung, deren Bahnweiser Franz Liszt war.

Wenn wir so die wirkliche Stellung eines Johannes Brahms in der Musikgeschichte aufzuzeigen und zu verstehen suchen, so wird dadurch dem

Meister nichts von seinem Ruhme genommen: er bleibt deshalb doch einer der größten Tonsetzer der nachbeethovenschen Zeit, ja wir können ihm, wenn wir seine wahre Stellung verstehen, um so viel besser gerecht werden. Auch der Gegensatz zwischen Brahms und Wagner, diesen höchsten Spitzen der musikalischen Kunst unserer Tage, dieser Gegensatz, der von übereifrigen Parteigängern oft als Feindschaft gedeutet wurde, wird uns nun viel verständlicher. Brahms war nicht Wagners Gegenkaiser, wie sein Freund Hanslick meinte, er war überhaupt kein Kaiser und wollte keiner sein; er war aber auch kein Untertan, sondern lebte als freier, souveräner Fürst neben dem Gewaltigen. Und daß neben einem Richard Wagner auch ein zweiter großer Künstler leben konnte, der so gar nicht in den Zauberkreis dieses Mächtigen hineingezogen wurde, der neben Wagner seine volle Individualität zu bewahren wußte, das eben zeigt uns, wie stark in sich selbst gefestigt der künstlerische Charakter eines Brahms war; er allein konnte und durfte seine Souveränität bewahren, wo alle anderen zu Vasallen wurden.



Johannes Brahms' Handschrift.

Brahms ist einer der vielseitigsten Komponisten. In der Instrumental- wie in der Vokalmusik hat er gleich Treffliches geleistet. Seine Klavier- und Kammermusikwerke gehören zum bedeutendsten, was die neuere Zeit hervorgebracht hat. Als Symphoniker der geschlossenen Form — er hat uns vier Symphonien geschenkt: I. C moll (Op. 68), II. D dur (Op. 73), III. F dur (Op. 90), IV. C moll (Op. 98) — steht er nach Beethoven unerreicht da. Seine Symphonien haben sich, wie seine übrigen Orchesterwerke (zwei Serenaden: I. D dur [Op. 11; ursprünglich als Oktett für Streich- und Blasinstrumente komponiert] für großes und II. A dur [Op. 16] für kleines Orchester; eine tragische Ouvertüre [Op. 81] und — als Dank für den ihm von der Stadt Breslau verliehenen Ehrendoktor — eine Akademische Festouvertüre [Op. 80] sowie die Variationen über ein Thema von Haydn [Op. 56]) in den Konzertsälen fest eingebürgert. Seine Lieder (vgl. S. 778) und seine mehrstimmigen Gesänge stehen auf allen Konzertprogrammen, und seine Chorwerke (darunter das deutsche Requiem [Op. 45], vielleicht das schönste Werk von Brahms auf diesem Gebiete; das Schicksalslied [von Hölderlin; Op. 54], das Max Klinger zu seinen herrlichen Radierungen begeistert hat; das Triumphlied [Op. 55],



Entführung des Prometheus.

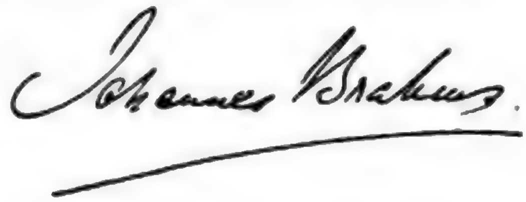
(Aus dem Radierwerke „Brahmsphantasie“ von Max Klinger (Verlag der Königl. Hofbuchhandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W.).

Nänie [von Schiller; Op. 82]; Der Gesang der Parzen [aus Goethes Iphigenie; Op. 89] usw.) sind so gewaltige Schöpfungen, daß der Meister bei der Nachwelt noch lange in ihnen fortleben wird.

Das Gebiet des musikalischen Dramas hat Brahms niemals betreten. Ob er fühlte, daß ihm die Gestaltungskraft des Dramatikers fehle, der mit gröberen Mitteln und mehr auf die äußeren Effekte hinarbeiten muß als der Symphoniker, oder ob er sich scheute, mit Richard Wagner offen in Wettstreit zu treten — wer weiß es? Seine Freunde behaupten, daß er ganz gut erfolgreiche Opern hätte schreiben können, wenn er nur gewollt hätte. Ja, die Sage ging sogar, Brahms habe eine Oper, zu der Gozzis Lustspiel „Das laute Geheimnis" den Stoff geliefert habe, fertig oder beinahe fertig im Pulte liegen; doch scheint sich das nicht zu bewahrheiten. Jedenfalls ist so viel sicher, daß Brahms ebensogut wie mancher andere und vielleicht noch besser eine Oper hätte zusammenbringen und vielleicht auch billige Lorbeeren damit hätte ernten können, aber er fühlte wohl selber, daß er dazu nicht berufen sei. Er hätte seinem ganzen Wesen nach nur eine Oper im alten Stile schreiben können, eine solche Oper ist aber in unserer Zeit, selbst wenn sie noch so vortrefflich gelungen wäre, unmöglich; denn die Entwicklung läßt sich nicht gewaltsam zurückschrauben, und das musikalische Drama ist dem Wechsel und der Mode mehr unterworfen als irgendein anderes Kunstgenre. Brahms hätte also über Beethoven hinausgehen müssen, was gegen sein Naturell war; er hätte Konzessionen machen müssen den Theatern, dem Publikum zuliebe, und das konnte eine so gefestigte Individualität, wie Brahms eine war, niemals. Schließlich wäre er bei dem ersten Schritte vorwärts dem Banne Richard Wagners unfehlbar verfallen — er hätte also seine stolze Eigenart, seine Souveränität aufgeben müssen, und das war ein Opernerfolg einem Brahms nicht wert. Und noch etwas: Brahms war vielleicht — wenn man so sagen darf — viel zu viel Musiker, um in einer Zeit Opern zu schreiben, wo der Komponist im musikalischen Drama nicht mehr die erste, herrschende Stelle einnimmt wie früher, sondern sich dem Dichter unterordnen muß; denn nach Wagners Ausspruch ist im modernen Musikdrama der dichterische Gedanke das Primäre, seine musikalische Illustration das Sekundäre: die Seele des Dichters ist das männlich-zeugende, die des Komponisten das weiblich-empfangende Prinzip.

In Brahms' Denken nahm aber die Musik überall die erste Stelle ein. Sie war sich als Kunst selbst genug, sie brauchte keine Schwesterkünste, um sich voll entfalten zu können. Stolz thront sie in ihrer Sonderstellung, und jede Rücksichtnahme auf andere als rein musikalische Gedanken, auf den Gang einer dramatischen Handlung zum Beispiel, würde sie als Fessel empfinden. Darum wählte sich auch Brahms für seine Vokalkompositionen möglichst wenig komplizierte Texte. Wo der Dichter in einfachen, aber großen und wuchtigen Strichen zeichnet, da fühlt er sich am wohlsten; denn er





Johannes Brahms.

Nach einer Photographie.

Aus dem „Corpus Imaginum" der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

will das Gedicht nicht direkt illustrieren, wie die Komponisten der nachbeethovenschen Zeit, sondern das Gedicht soll ihm, wie den Meistern der klassischen Zeit, nur die Stimmungsgrundlage geben, auf der er seine musikalischen Gedanken aufbauen und zum Ausdruck bringen kann. Darum schaut er in seinen großen Chorwerken auch immer rückwärts: im Triumphlied auf Händel, im Requiem auf Bach.

Die Größe dieses Meisters liegt aber darin, daß er Bach, Händel oder Beethoven nicht etwa nachahmt oder ausschreibt, ihnen ihre Ideen nachempfindet als schwächlicher Epigone, sondern daß er sie tief in seinem Herzen sitzen hat, sie vollständig kennt und versteht, in seinem Innern aber eine so reiche Erfindungsgabe, einen so unerschöpflichen Born großer und eigenartiger Motive besitzt, daß er nirgends Anleihen bei seinen Vorgängern zu machen braucht, sondern überall mit vollen Händen aus seinem eigenen Schatze spenden kann. Dazu kommt ein eminentes technisches Können, das schon in früher Jugend die schwierigsten kontrapunktischen Aufgaben spielend löste. Brahms' Kunst ist wie eine herrliche Nachblüte der klassischen Zeit; sie erscheint nicht wie ein neuer Frühling, sondern wie einer jener schönen, sonnenwarmen Herbsttage, die uns die Früchte des Sommers in den Schoß schütten.


Johannes Brahms, Wien 1894.
Nach einer Momentaufnahme von Maria Fellinger.

Und herb wie ein Herbsttag, mit leiser Melancholie übergossen, ist auch seine Kunst. Denn Brahms ist ein Kind des Nordens. Das reflektierende Element herrscht bei ihm vor. Mit unerbittlicher Logik baut er seine Sätze vor uns auf; und wenn wir seinen Schöpfungen mit dem Verstande folgen, so können wir in das höchste Entzücken geraten. Aber das naiv-sinnliche Element, das ein Erbteil der südlichen Kunst ist, fehlt ihm; seine Kunst ist, um mit Nietzsche zu reden, trotz aller Größe und Erhabenheit, mehr apollinisch als dionysisch. Wir bewundern daher Brahms und zollen ihm als Künstler hohe Verehrung, den sinnlichen Wagner lieben wir. Beethoven aber bewundern und lieben wir zugleich.

Gewissermaßen einen Gegensatz zu Brahms bildet Anton Bruckner, der neben ihm als der gewaltigste und wuchtigste Symphoniker nach Beethoven gelten muß.

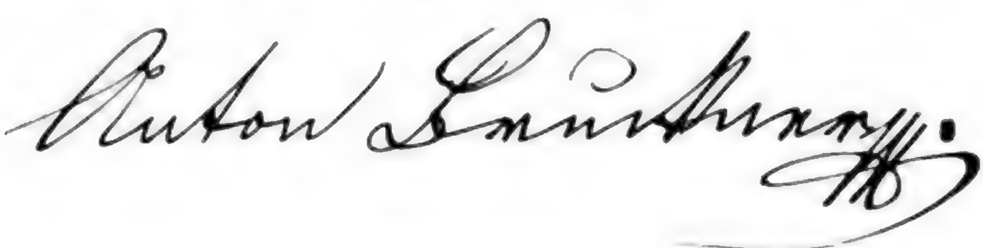
Anton Bruckner (geb. 4. September 1824 zu Ansfelden in Österreich; gest. 11. Oktober 1896 zu Wien) war der Sohn eines einfachen Dorfschullehrers und hat sich unter

den dürftigsten Verhältnissen als Schulgehilfe, Lehrer und Organist zum größten Teile autodidaktisch gebildet. Im Jahre 1855 erhielt er, als Sieger unter vielen Mitbewerbern, die Domorganistenstelle in Linz. Von Zeit zu Zeit reiste er nach Wien zu Simon Sechter, dem er seine kontrapunktischen Arbeiten vorlegte. In den Jahren 1861—1863 unterrichtete ihn Otto Kitzler (geb. 1834), der damals Opernkapellmeister am Linzer Theater war, in der praktischen Komposition. Als Sechter 1867 starb, wurde Bruckner sein Nachfolger als Organist an der k. k. Hofkapelle; zugleich erhielt er eine Professur am Konservatorium.

Bruckner, der von Brahms' Gegnern auf den Schild gehoben und gegen diesen ausgespielt wurde, war bis in sein vorgerücktes Alter unbekannt geblieben. Erst als Nikisch in Leipzig (1884) seine siebente Symphonie aufführte, wurden weitere Kreise auf ihn aufmerksam. Wir rechnen ihn mit Brahms zu den rückblickenden Meistern, weil auch er ausschließlich auf der absoluten Musik fußt und also gleichfalls die Entwicklung der Instrumentalmusik unter den Romantikern zum ausdrucksvollen Stil ignoriert. Er bildet aber insofern einen Gegensatz zu Brahms, als er sich in seinen acht großen Symphonien in technischer Beziehung nicht an Beethoven und die Klassiker anschließt, sondern den farbenprächtigen sinnlichen Stil Wagners und dessen ganze Satz- und Instrumentationsweise in die abstrakte (nicht programmäßig gefaßte) Symphonie einführt. Wenn eine strenge, an den alten Meistern geschulte Logik Brahms die Bahnen wies, so freute sich Bruckner am sinnlichen Klang des Tones. Sein Schaffen ist ein vollständig naives, durch keinerlei Reflexion gehemmtes. Weltfremd steht er unter dem Einfluß seines inneren Dranges. Seine Begabung stellte ihn auf den Boden, dem er wertvolle Früchte abzwingen sollte, den Boden der Symphonie. Ihm bedeutete diese Kunstgattung das höchste, was ein Musiker erstreben konnte. Er ist vielfach sprunghaft und sehr breit in seinen Sätzen. Das Hauptwerk Bruckners besteht in seinen acht großen Symphonien: I. C moll, II. C moll, III. D moll, IV. Es dur (Romantische Symphonie), V. B dur, VI. A dur, VII. C dur, VIII. C moll. Eine neunte Symphonie hinterließ er unvollendet (drei Sätze). Bruckners Kunst hat etwas Ungeschlachtes, Übergewaltiges; er ist nicht Musik für jedermann. Wenn seine Symphonien auch keine Umwälzung in der Geschichte der Symphonien hervorrufen konnten: als starke, eigenartige Persönlichkeit ragt er aus der Menge aller modernen Symphoniker hoch empor, einen ausgenommen: Gustav Mahler.

Gustav Mahler (geb. am 7. Juli 1860 in Kalischt in Böhmen, gest. am 18. Mai 1911 in Wien) hat als Operndirigent in Prag, Leipzig, Budapest und Hamburg, danach zehn Jahre lang (1897—1907) als Hofoperndirektor in Wien und schließlich am Metropolitan-Opernhaus in New York gewirkt. Er war ein souveräner Interpret der Werke, die er dirigierte. Ein Mitglied des Philharmonischen Orchesters in New York bezeugt das: „Gewiß waren wir manchmal förmlich entsetzt, wenn Mahler rücksichtslos





Anton Bruckner.

Nach einer Photographie.

Aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Beethovens Instrumentation retuschierte, so z. B. wenn er das Oboesolo im ersten Satz der C moll-Symphonie von vier Oboen blasen ließ. Aber wenn er uns dann seine Ansicht mit Gründen belegt hatte und wir ohne Vorurteil dem Klange lauschten, mußten wir ihm doch fast immer recht geben." — Von seinen neun Symphonien ist gleich die erste (D dur) bedeutend. Einen gewaltigen Fortschritt bekundet dann schon die sechssätzige zweite Symphonie (C moll) mit dem wundervoll mystischen Gesang: „Der Mensch liegt in großer Not" und der Krönung durch die Auferstehungsode von Klopstock. Tief philosophisch ist auch die ebenfalls sechssätzige dritte Symphonie, während die vierte (G dur) schlichter und kürzer gehalten ist. Wesentlich tiefer geht dann wieder die fünfte Symphonie (Cis moll). In gemessenem Schritt, streng wie ein Trauerkondukt beginnt der erste Satz, bis die Trauer nach und nach jubelnder Freude weichen muß. Die sechste Symphonie heißt „Die Tragische". Sie wird von einem zweitaktigen Dreiklangsmotiv, das aus Dur in Moll herabsinkt, als Leitgedanke und Symbol des unerbittlichen Schicksals durchzogen. Die siebente Symphonie (E moll) beginnt ebenfalls beklommen, endet aber in tollster Ausgelassenheit. Die Krönung seines kurzen und doch so tatenreichen Lebens ist die achte Symphonie, die man wohl die „Symphonie der Tausend" genannt hat. Der Klavierauszug ist



Richard Wagner empfängt Anton Bruckner während der Festspiele in Bayreuth.
Schattenbild von Otto Böhler.

so stark wie eine Mozartsche Oper. Das grandiose Werk zerfällt in zwei Teile. „Mit dem Sehnsuchtsruf ‚Veni creator spiritus' beginnt der Hymnus des ersten Teils. Ein demütiges Orchesterzwischenspiel leitet über zu den Worten ‚Unsre Schwachheit stärke durch deine Wunderkraft'. Dann erschallt ein sieghaftes Thema: ‚Entzünde deine Leuchte unseren Sinnen', das in mächtiger Steigerung zu dem triumphierenden ‚Ehre sei dem Vater von Ewigkeit zu Ewigkeit' führt. Den zweiten Teil, dem die Schlußszene aus Goethes ‚Faust' II. Teil zugrunde liegt, leitet ein düsteres Orchestervorspiel ein, bis die Chöre schüchtern einsetzen: ‚Waldung sie schwankt heran'. In den mannigfaltigsten Stimmungen und Stimmenverteilungen hören wir den Pater exstaticus, den Pater profundus, den Doctor Marianus, die Engel und die seligen Knaben. Mit wundervoll verklärtem Gesang ertönt aus ferner Höhe der Ruf der Mater gloriosa: ‚Komm, hebe dich zu höheren Sphären'. Nach einer langen, ahnungsschweren Stille — einem Atemverhalten — erklingt wie aus weiten Regionen der Chorus mysticus: ‚Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis' und schwillt rauschend an zu einem Freudentaumel der Begeisterung: ‚Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan'." Gegen dieses Riesenwerk fällt Mahlers neunte Symphonie natürlich ab; doch bietet sie besonders im ersten und letzten Satz Bedeutendes. In der Instrumentation zeigt Mahler sich bis zuletzt einem Richard Strauß ebenbürtig.

Die neudeutsche Richtung fand besonders in den Lisztschülern ihre eifrigsten Vorkämpfer. Für die Verbreitung der neuen Kunst wirkte nicht als Komponist, sondern als ausgezeichneter Klavierspieler und vor allem als genialer Orchesterdirigent Hans von Bülow (geb. 8. Januar 1830 zu Dresden; gest. 12. Februar 1894 zu Kairo), der mit dem Meininger Hoforchester, dessen Intendant und Leiter er seit 1880 war, die Welt durchzog und durch seine mustergültigen Vorführungen klassischer und moderner Meisterwerke ungeheuer viel zur Umwandlung und Klärung des Geschmacks beitrug. Bülow ist eine der vornehmsten, geistvollsten und ehrlichsten Künstlernaturen aller Zeiten gewesen und der berufene Erbe jener überpersönlichen Großherzigkeit, die seines edlen Meisters Franz Liszt Kardinaltugend war. Wohl hat Bülow bei seinem impulsiven Aufbegehren gegenüber aller Beschränktheit, Unwahrhaftigkeit und Aufgeblasenheit eine volle Schale bitterster Sarkasmen über seine Zeitgenossen ausgeschüttet und dabei manchen Unschuldigen getroffen, aber er hat auch — bei unerbittlicher Strenge gegenüber sich selbst — viel Milde und Güte walten lassen, wo er ein ehrliches Streben gewahr wurde, und hat mit idealer und materieller Hilfe nie gekargt, wo er sah, daß sie wirklich not tat. Galt es aber die eindringliche Interpretation älterer Kunstschöpfungen oder die hingebungsvolle Propaganda für die Werke zeitgenössischer bedeutender Tondichter, so stand Bülow, unterstützt durch sein phänomenales musikalisches Gedächtnis und

durch sein außerordentlich durchdringendes Auffassungsvermögen, stets in erster Reihe. So setzte er seine ganze Persönlichkeit namentlich für Liszt, Berlioz, Wagner und Brahms, daneben aber auch für Cornelius, Raff, Draeseke, Strauß und andere ein. Die Bemerkungen und Erläuterungen,



Gustav Mahler.

welche Hans von Bülow seinen instruktiven Ausgaben vieler Klavierwerke von Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Philipp Emanuel Bach, Mozart, Johann Baptist Cramer, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Chopin beigegeben hat, sind und bleiben eine unerschöpfliche Bildungsquelle nicht nur für den Klavierspieler allein, sondern für jeden denkenden Musiker. — Zu den bekannten Lisztschülern gehört ferner Eduard Lassen (geb.

13. April 1830 zu Kopenhagen; gest. 15. Januar 1904 zu Weimar), großherzoglicher Hofkapellmeister in Weimar, der sich besonders durch Schauspielmusiken (zu Goethes Faust und Pandora, Hebbels Nibelungen, Calderons Über allen Zauber Liebe) und durch eine Anzahl hübscher Lieder bekannt machte. Auch Felix Draeseke war ein Schüler Liszts.

Felix Draeseke wurde am 7. Oktober 1835 zu Koburg als Sohn des dortigen Hofpredigers geboren. Er besuchte das Leipziger Konservatorium, vermochte jedoch „des trocknen Tones satt" dem in spanische Stiefel eingeengten Unterricht keinen Geschmack abzugewinnen, so daß er einfach auf und davon ging. Er lebte dann einige Zeit abwechselnd in Berlin, Dresden und Weimar, wo er Liszt kennen lernte und nun dessen begeisterter Verehrer wurde. 1864—1874 unterrichtete er am Konservatorium zu Lausanne als Lehrer für Klavierspiel. 1876 ging er nach Dresden, wo er 1884 als Lehrer für Theorie und Komposition am Kgl. Konservatorium als Nachfolger Wüllners angestellt wurde. 1892 ward er zum kgl. Professor, 1898 zum Hofrat ernannt, dem 1906 das Prädikat Geheimer zugefügt wurde. Am 26. Februar 1913 schloß er seine Augen für immer.


Hans von Bülow.

Draeseke hatte sich zuerst mit Feuereifer der neudeutschen Richtung angeschlossen, war seinerzeit ihr begeistertster Parteigänger, wandte sich aber später wieder mehr und mehr den geschlossenen Formen zu, ohne jedoch auf moderne Thematik und Instrumentation zu verzichten.

An Orchesterwerken schrieb Felix Draeseke drei Symphonien, von denen die erste (Op. 12) und die zweite (Op. 25) zwar schon eine starke Eigenart verraten, ohne aber so trotzig ausgeprägt zu sein, wie die dritte, die Symphonia tragica (Op. 40). Diese ist von einer düsteren Herbheit, die in schwerer Wucht einherschreitet und ein Menschenleben musikalisch schildert, wie es noch selten in der Form einer Symphonie geschehen ist. Das Werk wird umrahmt von einem Wiegenliede, das das Leben des Helden mit den zartesten, verheißungsvollsten Tönen einleitet und es in düsterer Melancholie als Wiegenlied zum ewigen Schlafe beschließt. Mit großer Leidenschaftlichkeit ist der Kampf des Helden um die Erfüllung seiner Sehnsucht gemalt: Alles Weh und alle Enttäuschungen, alle kleinen Freuden und großen Schmerzen, alle Entsagungen und Hoffnungen werden mit bedeutender Kraft und Kunst dem Hörer lebendig gemacht. Und durch das Ganze zieht sich gleichsam als wehmütige Erkenntnis und Tröstung des Bibelwort: Unser

Leben währet 70 Jahre, und wenn es hochkommt, sind es 80 Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Müh' und Arbeit gewesen. Mit unerbittlicher Ehrlichkeit schildert der Komponist das mißgünstige Anstürmen des Schicksals gegen den Willen des Menschen: doch dieser bleibt stark bis zum Ende und verkörpert die Idee, daß jeder, der für einen großen Gedanken kämpft, für diesen sterben muß, wenn er lebenskräftig werden und Früchte tragen soll. Und so kann man die Symphonia tragica ein philosophisch-musikalisches Meisterwerk nennen. Straff und lückenlos baut sich das Kunstwerk aus den einzelnen Motiven und Themen auf, die miteinander in meisterhafter Weise verbunden sind. Jeder der vier Sätze bedeutet ein Kunstwerk im kleinen, das in bezug auf seine rhythmische Durchführung äußerst vielseitig und beweglich, in bezug auf die Polyphonie wahrhaft bewundernswert ist; im letzten Satze sind die Hauptthemen der drei vorhergegangenen Sätze denen des letzten gegenübergestellt und mit ihnen zu einem großen Ganzen verschmolzen — Zu diesem ernsten Werke bildet die entzückende Serenade Op. 49 einen Gegensatz, da sie die Fähigkeit Draesekes, in heiterer Beschaulichkeit zu verweilen, recht sinnfällig aufweist, während die beiden Ouvertüren (Calderon- und Kleist-Ouvertüre, Op. 45 und 50) den Komponisten wieder als den markigen Verkünder zeigen.



Felix Draeseke.
Nach dem Ölbild von Professor R. Herlt.

Als bedeutendster und selbständigster Schüler Draesekes ist Kurt Striegler (geb. 7. Januar 1886 zu Dresden) anzuführen, der mit seiner A moll-Symphonie (Op. 12) für großes Orchester ein Werk geschaffen hat, das alle Vorzüge der Draesekeschen Schule aufweist: klaren, logischen Aufbau, gute Form und reiche Instrumentation.

Viertes Kapitel

Die symphonische Dichtung

Wir sind nun an jenem Punkte angelangt, wo die innige Verschmelzung von Musik und Poesie, zu der die ganze Entwicklung der Musik des neunzehnten Jahrhunderts hindrängte, zur Tat werden sollte.

Die Verschmelzung von Musik und Poesie konnte auf zwei verschiedene Weisen erfolgen: entweder verband sich der Komponist mit dem Dichter, Wort und Ton vereinigten sich zu einem untrennbaren Ganzen, und wir erhielten das moderne Musikdrama, das moderne Lied und die neueren größeren Vokalformen (Kantaten, Oratorien usw.), in denen das Gedicht eigenen und selbständigen Wert hat, nicht nur Vorwand zum Musikmachen und Träger abstrakter Musik ist; oder die Instrumentalmusik mußte ihre Ausdrucksfähigkeit so weit zu steigern suchen, daß sie zur selbständigen Stimmungsdarstellung eines dichterischen Ideengehaltes befähigt wurde, und wir erhielten die symphonische Dichtung (moderne Programmsymphonie). Bevor die Musik den ersten Weg mit Bestimmtheit einschlug und mit diesem Übertritt auf ein ihr fremdes Gebiet einen Teil ihrer Selbständigkeit aufgab, versuchte sie in der zweiten Weise die Poesie auf ihr eigenes Gebiet herüberzuziehen, die dichterischen Ideen nur mit ihren eigenen Darstellungsmitteln zu verwirklichen, sie versuchte ohne Worte sprechen zu lernen. Dadurch wurde sie aber zu der schließlich doch erfolgenden innigen Vereinigung mit dem Dichterworte um so geschickter. Denn nur auf der Grundlage eines Orchesters, dessen Ausdrucksfähigkeit aufs höchste, bis zum Sprechen gesteigert ist, konnte das Musikdrama geschaffen werden.

Den merkwürdigen Mann, den wir gewöhnlich als den „Vater der modernen Programmusik" bezeichnen, Hektor Berlioz, sehen wir noch zwischen beiden Wegen unsicher hin und her schwanken, während nach ihm Franz Liszt schon viel sicherer auf das Ziel der symphonischen Dichtung zusteuert, und Richard Wagner mit eiserner Konsequenz seine ganze Kraft an die Schöpfung und Ausgestaltung des Musikdramas setzt. Es waltete ein eigenes, fast tragisches Geschick über Berlioz und seinem Schaffen. Seine ganze Natur drängte nach dem Drama hin, er fühlte sich nur in seinem Element, wenn er jenen großen Alfresco-Stil anwenden konnte, wie ihn

die Bühne braucht. Aber das Schicksal versagte ihm die Bühnenerfolge. Die Verhältnisse der Pariser Oper waren derartig, daß er mit seinen Ideen nicht durchdringen konnte. Man verstand ihn nicht, man wußte nicht, was er wollte. Und als er sich nach langer Entmutigung endlich in den sechziger Jahren mit seinen Trojanern wieder zu einem großen dramatischen Werke aufraffte, da war schon ein Gewaltigerer aufgetreten und hatte das Problem des Musikdramas gelöst: Richard Wagner. In dem starken Getöse des Wagnerkampfes aber verhallten die Gesänge des Äneas und der Dido ungehört. Auch hatte Berlioz die Zauberformel des neuen Musikdramas nicht finden können, so sehr er auch danach suchte. Der kühne Neuerer auf dem Gebiete der Instrumentalmusik fühlte sich auf der Bühne befangen und klammerte sich in seinen Opern, die er mit der glühenden Farbenpracht seines Orchesters ausstattete, mit einer gewissen Ängstlichkeit und teilweise auch mit einem gewissen starrköpfigen Trotz an die alten Formen, die durch Wagner bereits zertrümmert waren. Das eigenartig sprunghafte Wesen seines Charakters muß diese scheinbaren Widersprüche erklären: es ließ ihn zu keiner stetigen Entwicklung und seine Werke niemals zu voller künstlerischer Abrundung und Geschlossenheit gelangen. Ein bizarrer Zug haftet allem an, was er geschaffen. Er stellte die stärksten grobsinnlichen Effekte neben das Innigste und Zarteste. Mitten in einem genial entworfenen und fein durchgeführten Satze taucht plötzlich ein beinahe triviales Motiv auf. Er mischt das Originelle mit dem Banalen. Seine Phantasie ist staunenswert schrankenlos, aber er weiß sie nicht zu zügeln; so verliert sie sich oft ins Ungeheure und ins Ungeheuerliche. Darin gleicht er gewissermaßen dem extravagantesten Dichter der deutschen Romantik E. Th. A. Hoffmann, in dessen Werken sich ebenfalls das Groteske mit dem Zartesten mischt. Auch die Vorliebe für düstere Phantastik, für jene grandiosen Bilder der Nachtseiten des Seelenlebens teilt er mit dem deutschen Poeten. Aber gerade dieses Übermaß an Phantasie und Phantastik ließ ihn den Weg, den die deutschen Romantiker eingeschlagen hatten, bis in die letzten Konsequenzen, bis ins Extrem verfolgen, und dadurch wiederum gelang es ihm, die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters so sehr zu steigern, daß sie alles in dieser Art vor ihm Dagewesene hinter sich ließ. Er stellte dem werdenden Musikdrama das wichtigste Instrument zur Verfügung: das sprechende Orchester. — Groß steht Berlioz da durch den heiligen Ernst, womit er seinen künstlerischen Beruf erfaßte, durch die Treue und Zähigkeit, womit er an seinen Prinzipien festhielt. An großzügiger Phantasie und angeborener Genialität übertrifft er alle französischen Musiker des Jahrhunderts.

Hektor Berlioz wurde am 11. Dezember 1803 in La Côte St. André, einem kleinen Städtchen in der Nähe von Lyon, geboren. Als Sohn eines Arztes sollte er Mediziner werden, doch verabscheute er diesen Beruf, während er sich von Jugend auf zur Musik

hingezogen fühlte. Er hatte Flöte und Gitarre spielen gelernt — merkwürdigerweise erlernte er auch später kein anderes Musikinstrument, nicht einmal das gewöhnlich für so unentbehrlich erachtete Klavier — und hatte schon frühzeitig Kompositionsversuche gemacht. Die Eltern gestatteten ihm diese Liebhaberei als Erholung. Die Sache änderte sich aber, als Berlioz in Paris, wo er seinen medizinischen Studien obliegen sollte, ganz zur Musik überging und als Schüler Lesueurs ins Konservatorium eintrat. Die Eltern protestierten, es kam zum Zerwürfnis, und der Vater entzog ihm schließlich jede Unterstützung. Als Chorist an einer kleinen Bühne und durch schlecht bezahlte Unterrichtsstunden erwarb er sich nun notdürftig seinen Unterhalt. Seinem unruhigen Geiste sagte natürlich der etwas pedantische Unterricht am Konservatorium nicht zu; er verließ die Anstalt und suchte sich allein weiter zu helfen. Eine Messe solennelle, eine Oper Estella (nach einer Jugendgeliebten, die er als zwölfjähriger Knabe angeschwärmt hatte, benannt) und ein Oratorium Le passage de la mer rouge entstanden; ferner die Ouvertüren zu Scotts Waverley und zu einer Oper Les francs juges (Die Femrichter). Die Messe und die Ouvertüre ließ er alsbald aufführen und stürzte sich dadurch in Schulden, so daß er, selbst als sein Vater ihn wieder unterstützte, der Sorgen nicht ledig ward. Um sich um den Prix de Rome bewerben zu können, trat Berlioz wieder ins Konservatorium ein. Nach viermaligem vergeblichen Anlauf errang er ihn endlich mit der Kantate La dernière nuit de Sardanapale (1830). Vorher hatte er außer den Bewerbungsarbeiten noch eine dramatische Phantasie für Chor und Orchester über Shakespeares Sturm und Acht Szenen aus dem Faust (nach Gérard de Nervals Übersetzung) komponiert. Das wichtigste Werk dieser Periode, das aber noch vor seiner Abreise nach Rom zur Aufführung kam, war die Symphonie fantastique. Épisode de la vie d'un artiste. Es ist dies die erste moderne Programmsymphonie, in der ein Leitmotiv bewußt und prinzipiell zur Anwendung kommt. Berlioz schilderte in ihr seine eigene Liebesgeschichte. Im Odeontheater gastierte damals eine englische Schauspielgesellschaft, die hauptsächlich Shakespearische Stücke aufführte. Berlioz faßte eine große Leidenschaft für Shakespeare und — für die erste Darstellerin der Truppe, eine Miß Henriette Smithson, die jedoch seine Neigung einstweilen nicht erwiderte. Seine Liebespein und seine schmerzlichen Träume soll die Symphonie schildern, der folgendes phantastische Programm zu Grunde liegt: „Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört". Die durch eine eigene, sich in allen Sätzen wiederholende Melodie wiedergegebene idée fixe ist nichts anderes als das erste eigentliche Leitmotiv. Kretzschmar sagt sehr richtig, daß die Einführung und Durchführung des Prinzips der idée fixe eine künstlerische Tat von hoher Bedeutung war, der erste und einzig wesentliche Fortschritt, den die Geschichte der Symphonie nach Beethoven zu verzeichnen hat, der Punkt, von dem aus sich noch eine Zukunft für diese Kunstgattung eröffnete, und in der Tat ist die Symphonie fantastique der Ausgangspunkt und das Vorbild der ganzen nachfolgenden Programmusik. Die Symphonie ist in fünf Sätze gegliedert. Der erste, Rêveries-Passions überschrieben, malt die Erinnerung an das erste Erwachen der Liebe; der zweite, Un bal, schildert ein Ballfest. Während des Walzers erscheint die idée fixe: die Geliebte wiegt sich im Tanze, sie entschwindet in der Menge, taucht wieder auf, während Lelios (des Liebhabers) Empfindungen bald leidenschaftlich hervorbrechen, bald in seliges Entzücken übergehen. Der dritte Satz (Adagio) schildert eine Scène aux champs; er erinnert in den Naturmalereien an Beethovens Pastoralsymphonie. Auch hier erscheint der Gedanke an die Geliebte (idée fixe),





Hector Berlioz.

Nach einer Photographie.
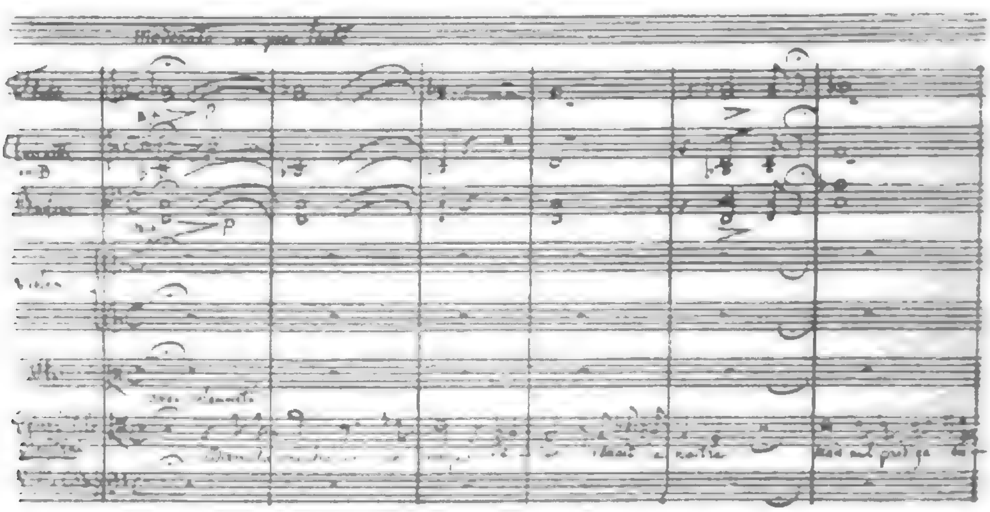
Aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

aber der Traum nimmt eine Wendung ins Melancholische: Lelio ahnt Untreue und Verrat. Mit dem vierten Satze Marche au supplice wandeln sich die Traumbilder — entsprechend der natürlichen Wirkung des Giftes — in beängstigende und grauenhafte Visionen. Lelio hat seine Geliebte ermordet und wird zum Tode geführt. Die Menge begleitet lärmend den traurigen Zug. Auf dem Schafott erscheint als letzter Gedanke Lelios noch einmal die idée fixe. Das Beil des Henkers (ein wuchtiger Orchesterschlag) schneidet sie mitten entzwei; — Lelios Haupt ist gefallen. Der fünfte Satz Songe d'une nuit du Sabbat (Walpurgisnachttraum) führt uns auf den Höhepunkt des Gräßlich-phantastischen. Ein höllischer Hexenchor versammelt sich um das Grab des Gerichteten. Die Ronde du Sabbat, ein phantastischer Hexentanz beginnt. Auch hier erscheint die idée fixe, aber ins Gemeine verzerrt. Dazu ertönen Glockenklänge und die alte Weise des dies irae. Das Ganze ist eine infernalische Parodie auf alle Heiligtümer, eine musikalische Höllenbreugheliade, technisch aber eine Virtuosenleistung ersten Ranges. Außerdem ist der Satz eine wahre Fundgrube neuer und eigenartiger Kombinationen und Klangeffekte, aus der die nachfolgenden Komponisten überreichlich geschöpft haben. Während seines anderthalbjährigen Aufenthaltes in Rom schrieb Berlioz unter dem Titel Lélio ou Le retour à la vie eine Fortsetzung zu seiner Symphonie fantastique, ein sogenanntes lyrisches Monodrama, in dem Soli, Chöre, Orchesterstücke und Deklamationen bunt durcheinander gewürfelt sind. Dieser zweite Teil der Symphonie fantastique scheint etwas Neuartiges zu bieten. „Ein Schauspieler muß hier den Titelhelden vor einem Vorhang mimen. Dahinter befinden sich Chor und Orchester, und mit diesem Klangkörper werden die musikalischen Träumereien und Stimmungen, die in Lelios Gemüt aufsteigen, dargestellt. Deklamierte Monologe ergeben die Verbindungsbrücken von einem Musikstück zum andern. Schließlich hebt sich der Vorhang, und Lelio steigt ins Orchester, um mit diesem (seinen „Schülern") seine neue Komposition aufzuführen. — Das Ganze ist nicht eine fruchtbringende Neuerung, sondern eine abstruse Verstiegenheit, die beweist, daß dem Künstler der klare Blick für die an seine Idee sich knüpfenden formalen Erfordernisse gefehlt hat. Er will in seiner Musik so deutlich wie möglich sein, er will sein ganzes Herz ausschütten, die Musik soll ihm beinahe Verständigungssprache werden, sie soll sein inneres Erleben so ohrenfällig wie nur irgend möglich darstellen. Aber Berlioz erkennt nicht, daß sich seine tondichterischen Intentionen keineswegs ohne weiteres mit dem, was des deutschen Meisters (Beethovens nämlich, dessen Form der Symphonie ihm als das heilige Gefäß für jeglichen musikalischen Inhalt gilt) natürliche, sozusagen angeborene Äußerungsform ist, in Einklang bringen lassen. Der Zwiespalt, der damit in seine Kunst gerät und der ihm selber im tiefsten Innern wohl nicht verborgen geblieben sein mag, ist vielleicht viel tragischer, als all seine kampfreichen Lebensschicksale es sind" (Klatte). Berlioz ließ beide Werke in Gegenwart der Miß Smithson aufführen, als „die kolossalste Liebeserklärung", und besiegte dadurch wirklich ihren Widerstand. Sie wurde 1833 seine Gattin. Doch war die Ehe nichts weniger als glücklich, so daß sich die beiden Gatten schon im Jahre 1840 wieder trennten. — Auf die Fantastique folgte 1834 die Symphonie Harold en Italie, zu deren Komposition Paganini den Komponisten angeregt hatte. Dieser übersandte ihm als Anerkennung 20 000 Franken, die Berlioz recht gut gebrauchen konnte. Man hat diesen generösen Zug Paganinis, der



Hektor Berlioz.
Medaillon von seinem Grabdenkmale.

sich gar nicht in Einklang mit seinem fast schmutzigen Geiz bringen läßt, lange Zeit doppelt hoch bewertet — wie es scheint mit Unrecht; denn in Wirklichkeit soll das Geschenk von andrer Seite stammen und Paganini nur seinen Namen hergegeben haben! — Statt eines von Paganini bestellten Bratschenkonzertes hatte Berlioz unter neuer Einführung eines bedeutsamen Melodiesymboles eine Programmsymphonie nach Byrons Childe Harold geschaffen, in welcher der Held durch ein mehrfach wiederkehrendes Bratschensolo — das allerdings gar keinen konzertierenden Charakter trägt — dargestellt wird. Auch hier fehlt es nicht an romantischen Szenen. Pilger, die ihr Abendgebet singen, treten auf, ein Bergbewohner der Abruzzen bringt seiner Geliebten ein Ständchen, und schließlich wohnen wir gar einer Orgie der Briganten bei. Im Jahre 1839 wurde die dramatische Symphonie (mit Soli, Chören und Prolog) Romeo und Julie nach Shakespeares Tragödie zum ersten Male aufgeführt, woraus das Scherzo (Königin Mab, die Traumfee) durch seinen wunderbaren Klangzauber große Berühmtheit erlangt hat, während in der Schilderung des Festes bei Capulet der höchste Orchesterglanz entwickelt ist und in der Scène d'amour holdeste Liebesschwärmerei sich



Notenschrift von Hektor Berlioz.

in Tönen voll auslebt. Zwischen die beiden letztgenannten symphonischen Dichtungen fällt die Kantate Der 5. Mai (Todestag Napoleons) und das grandiose Requiem, das in der Entfaltung instrumentaler Massenwirkungen einzig dasteht. Im Dies irae kommen neben dem vollbesetzten Hauptorchester noch in vier in den vier Himmelsgegenden aufgestellten Nebenorchestern 16 Hörner, 12 Trompeten, 20 Posaunen und Tuben, ferner 8 Paar Pauken, 2 große Trommeln, 3 Paar Becken und ein Tamtam in Anwendung, um die Schrecken des Jüngsten Gerichtes zu schildern. Gelegentlich der Einweihung der Julisäule 1840 wurde die zu Ehren der Gefallenen der Julirevolution komponierte Symphonie funèbre et triomphale für Chor und Orchester aufgeführt. — In Frankreich hatte Berlioz, wiewohl alle seine Werke gleich nach ihrem Erscheinen aufgeführt wurden und er einzelne eifrige Anhänger fand, doch keinen Erfolg. Die erste nachhaltige Anerkennung wurde ihm in Deutschland zu teil, und zwar war es wieder Robert Schumann, der 1835 mit einer trefflichen Kritik der Symphonie fantastique zuerst auf ihn hinwies. Einen wahren Helfer und Förderer seiner Ideen aber fand er in Franz Liszt, der sich auch energisch seiner Oper Benvenuto Cellini annahm und sie in Weimar zur Aufführung brachte. Infolge dieser Anerkennung reiste Berlioz zu wiederholten Malen nach Deutschland und gab in verschiedenen Städten Konzerte, die überall großes Aufsehen erregten und seiner Kunst Anhänger warben. Außer den genannten Werken des Meisters

sind noch folgende zu nennen: die Ouvertüren Roi Lear, Der Korsar und Carneval romain (die gewöhnlich als Zwischenaktsmusik im Benvenuto Cellini gespielt wird): das Oratorium L'enfance du Christ und die beiden zur Eröffnung der Weltausstellungen von 1855 und 1867 geschriebenen Kantaten L'impériale und Le Temple universel und eine Reihe von Liedern. Außerdem hat Berlioz Webers „Aufforderung zum Tanz" und Schuberts „Erlkönig" instrumentiert. Er war überdies auch schriftstellerisch tätig. Seine



Franz Liszt.
Nach einer Lithographie von Kriehuber 1856.

geistreichen, stilistisch meisterhaften, voll funkelnder Aperçus steckenden Kritiken und musikalischen Feuilletons erschienen seit 1833 hauptsächlich in der Revue Européenne, der Revue et gazette musicale und im Journal des Débats. Sie kamen später gesammelt heraus (Soirées de l'orchestre; Grotesques de la musique; A travers chants), ebenso die hochinteressanten Reiseschilderungen Voyage musicale en Allemagne et en Italie (1844), die Berlioz zu Anfang der sechziger Jahre in seine Mémoires hineinverarbeitet hat. Ein wahrhaft epochemachendes theoretisches Werk schuf er in seinem Traité de l'instrumentation, dem grundlegenden Lehrbuch der modernen Instrumentierungskunst (neu bearbeitet von R. Strauß). Außer dem bescheidenen Posten als Konservator (seit

1839) und Bibliothekar (seit 1852) am Konservatorium hat Berlioz kein Amt bekleidet. Er starb in Paris am 8. März 1869. Den schon 1854 einem Freunde gegenüber brieflich geäußerten Herzenswunsch des Komponisten: „Ich träume von einer sorgfältigen deutschen Ausgabe in Leipzig, welche die Gesamtheit meiner Werke umfaßt", bringt die seit 1900 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinende, von Charles Malherbe und Felix Weingartner besorgte Gesamtausgabe der musikalischen und literarischen Werke von Hektor Berlioz in vollkommenster Weise zur Erfüllung.



Kriehuber Berlioz Czerny Liszt H. W. Ernst

Eine Matinée bei Franz Liszt im Jahre 1846.
Nach einer Zeichnung von Kriehuber.

Franz Liszt, der stets hilfsbereite Freund Berlioz' und der eifrigste Förderer seiner Kunst, war es, der die Programmsymphonie weiter ausbaute, ihr durch Zusammenziehung ihrer Teile in einen Satz eine festere und geschlossenere Form gab, und so die Form schuf, für die er den gehaltvolleren und treffenderen Titel Symphonische Dichtung erfand. Franz Liszt ist eine der bedeutendsten Gestalten der gesamten Musikgeschichte; denn er war als Mensch ebensogroß wie als Künstler. An technischem Können kam und kommt ihm kein andrer gleich. Aber auch als Komponist darf er sich getrost neben die Größten stellen. Wenn er als solcher auch der großen Menge heute noch nicht so bekannt ist, wie er es verdient, und man noch

vielfach die Ansicht vertreten findet, daß seine Kompositionen mehr mit dem Verstande erdacht als aus dem lebendigen Gefühl geschöpft seien, so wird man in Zukunft immer deutlicher erkennen, welch ein Schatz von Geist und Verstand nicht nur, sondern auch von echtester, künstlerischer Gestaltungskraft, von Schönheit und innigster Gemütstiefe in diesen Werken ruht. Liszt, der große Anreger neuer Ideen, streute die Keime der Zukunftsmusik aus, von denen viele erst im zwanzigsten Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangen werden. Er ließ den Vortritt seinem großen Freunde Richard Wagner, der von der Bühne herab eindringlicher und verständlicher zur großen Menge reden und der neuen Kunst den Eingang erzwingen konnte, und förderte dessen Lebenswerk in uneigennützigster Weise. Aber diese Großtaten tragen ihren Lohn in sich selbst; denn je mehr die neue Kunst an Boden gewinnt, je fester sie sich in Herz und Sinn der Menschen einbürgert, um so mehr Verständnis wird die Allgemeinheit auch den Schöpfungen Liszts entgegenbringen. Über ein halbes Jahrhundert mußte nach Beethovens Tode vergehen, bevor seine Werke wirklich geistiges Eigentum der Nation wurden; so wird die Zeit auch das Verständnis für den Komponisten Liszt heranreifen lassen. Der geniale schaffende Künstler schreitet kühn und weit voran; die genießende Menge kann nur langsam und allmählich nachfolgen.



Franz Liszt.
Nach einer Zeichnung von W. Kaulbach.

Franz Liszt wurde am 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg (Ungarn) geboren. Sein Vater, ein geborener Ungar, war Beamter des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt und mit Haydn und Hummel bekannt. Selbst ein eifriger Musikfreund, wirkte

er gelegentlich auch aushilfsweise in den Aufführungen der Esterhazyschen Kapelle mit. Er war demnach imstande, die frühzeitig hervortretende musikalische Beanlagung des Sohnes zu erkennen und zu pflegen, und erteilte dem Kleinen auch den ersten Musikunterricht. Liszts Mutter, Anna, geborene Lager, stammte aus Deutschösterreich. Schon mit neun Jahren trat der junge Liszt öffentlich in einem Konzerte auf. Der Fürst Esterhazy ließ sich von ihm vorspielen, machte ihm ein Geschenk, sorgte aber weiter nicht für ihn. Da brachte ihn der Vater nach Preßburg, wo er abermals konzertierte. Hier fanden sich einige Magnaten, die dem Knaben ein jährliches Stipendium von 600 Gulden auf sechs Jahre zu seiner weiteren Ausbildung garantierten. Daraufhin gab der Vater, obgleich er vermögenslos war, seine nicht gerade reichlich dotierte, aber auskömmliche Stelle im Esterhazyschen Dienste auf und beschloß, ganz der Ausbildung des Sohnes zu leben. Hummel in Weimar sollte diese leiten; da er jedoch einen Louisdor für die Stunde verlangte, so mußte man sich nach einem billigeren Lehrer umsehen. Dieser fand sich in Karl Czerny in Wien, der annehmbare Bedingungen stellte und schließlich dem kleinen Zisi — so



Franz Liszt in seinem Arbeitszimmer in Weimar 1886.
Nach einer Photographie von Louis Held in Weimar.

nannte er Liszt — das Honorar für die Stunden ganz erließ. Den Kompositionsunterricht erteilte ihm Salieri. Liszt machte staunenswerte Fortschritte und erregte ungeheure Bewunderung. Als er 1823 im Redoutensaal Hummels H moll-Konzert und eine freie Phantasie spielte, eilte Beethoven auf das Podium und umarmte und küßte den Knaben. Der Vater wollte den Sohn nun zur weiteren Ausbildung ans Pariser Konservatorium bringen, doch Cherubini, der kein Freund von Wunderkindern war, verschanzte sich hinter das Anstaltsstatut, das die Aufnahme von Ausländern verbot. Dennoch blieb Liszt in Paris, wo er in den Salons der Aristokratie die beste Aufnahme fand und bald der allgemeine Liebling der Gesellschaft wurde. Er nahm nun theoretischen Unterricht bei Ferdinand Paer, der ihn sogar zur Komposition einer Oper Don Sancho ermutigte, die aufgeführt wurde, dann aber bis 1904 verschollen war. Sie blieb Liszts einziger theatralischer Versuch. Im Klavierspiel bildete sich Liszt nun selbständig fort, doch nahm er 1826 noch einen Kursus im Kontrapunkt bei Reicha. Verschiedene erfolgreiche Konzertreisen führten ihn nach London und durch die französischen Städte. Im Jahre 1827 starb Liszts Vater in Boulogne sur mer, zudem war das sechsjährige Stipendium abgelaufen. Der sechzehnjährige Künstler mußte nun selbständig für seinen und seiner Mutter Unterhalt sorgen. Er begann Musikunterricht zu erteilen, und die Schüler strömten ihm zu.



Franz Liszt.

Nach einer Photographie von Ganz in Brüssel,
mit Faksimile einer Widmung aus dem Besitz des † Herrn Arthur Smolian in Leipzig.

Den größten Eindruck machten damals das Auftreten Paganinis und Berlioz' Symphonie fantastique auf den werdenden Künstler. Liszt beschloß, nachdem er den Hexenmeister auf der Geige gehört hatte, der Paganini des Klaviers zu werden. Und er hat diesen Vorsatz ausgeführt, ja er hat sein Vorbild weit überholt, indem er in der Technik seines Instrumentes nicht nur ebenso Außerordentliches leistete wie Paganini auf seiner Geige, sondern hauptsächlich dadurch, daß er all diese technischen Künste in den Dienst der höheren Idee stellte. Die Symphonie fantastique aber erweckte in ihm die Überzeugung, daß die Tonkunst nur durch die Darstellung poetischer Ideen zu neuen, höheren Zielen fortschreiten könne. Er wurde ein eifriger Anhänger der Programmusik und in der Folge der Schöpfer der symphonischen Dichtung. Auch die Theorien Fétis' von



Franz Liszt auf dem Totenbett.

der modernen Tonalität, die den alten Tonartbegriff aufhoben, wirkten befreiend auf sein Schaffen ein. In die Jahre 1835—39 fällt das Liebesverhältnis mit der Gräfin Marie d'Agoult, die sich als Schriftstellerin unter dem Namen Daniel Stern bekannt machte. Sie schenkte ihm drei Kinder, darunter eine Tochter, Cosima, die später die Gattin Hans von Bülows und danach Richard Wagners wurde. 1839 sandte er die Gräfin mit den Kindern zu seiner Mutter und begab sich auf Kunstreisen. Es folgten nun jene Jahre des Virtuosentums, die ihm unerhörte Triumphe brachten. Er hatte alle anderen Virtuosen, auch den gefeierten Thalberg, in den Schatten gestellt, indem er sich ihre Vorzüge zu eigen machte und sie zugleich vergeistigte. So stand denn Liszt als Klavierspieler ohne Rivalen da, aber er strebte nach höheren Idealen. Im Jahre 1847 gab er die Virtuosenlaufbahn endgültig auf und nahm die Hofkapellmeisterstelle in Weimar an. Durch seine Tätigkeit wurde die freundliche Stadt an der Ilm bald zu einem musikalischen Zentrum und zum Vorort der neuen Richtung. Bedeutende Talente (Raff, Bülow, Tausig, Corne-

lius, Bronsart, Klindworth, Draeseke usw.) sammelten sich um den Meister. Unter dem aufmunternden Einfluß der Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein wandte sich Liszt nun auch eifriger der produktiven Kunst zu, und seine symphonischen Dichtungen entstanden. Doch hatte er in Weimar selbst mit einer starken Gegenströmung zu kämpfen. Diese erstarkte, als 1858 Franz Dingelstedt Intendant des Schauspiels wurde. Es kam zu Protestkundgebungen, infolge deren Liszt sein Amt niederlegte. Im Jahre 1861 siedelte er nach Rom über. Einer Neigung folgend, die er schon seit seinen Jugendjahren nährte, nahm er 1865 die sogenannten niederen Weihen und wurde Abbé. Nun beschäftigte er sich hauptsächlich mit religiöser Musik. Im Jahre 1870 dirigierte er das Beethovenfest in Weimar und knüpfte hier seine alten Beziehungen wieder an. Infolgedessen teilte er fortan seinen Aufenthalt zwischen Rom und Weimar; als im Jahre 1873 die Landesmusikakademie in Pest gegründet wurde, zu deren Ehrenpräsident er ernannt worden war, brachte er fortan jährlich auch einige Monate in der Hauptstadt seines Vaterlandes zu. In Pest wohnte er im Winter, in Weimar im Frühling und im Sommer, in Rom im Herbst. Er wurde mit vielen Ehren überhäuft, und wie in der Renaissancezeit Raffael, war er, wo er auch weilte, immer von einer Schar von Schülern und Verehrern begleitet. Im Jahre 1886 erkrankte er in Bayreuth, wo er der Vermählungsfeier seiner Enkelin Daniela v. Bülow beigewohnt hatte; am 31. Juli 1886 hauchte er in der Festspielstadt seinen Geist aus, nachdem er wenige Tage zuvor noch einer Parsifalaufführung beigewohnt hatte.

Liszts symphonische Dichtungen sind: Ce qu'on entend sur la montagne (Die Bergsymphonie, nach Viktor Hugo), Tasso, Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Héroïde funèbre (nach Dantes Divina Commedia), Hungaria, Hamlet, Hunnenschlacht (nach Kaulbachs Gemälde), Die Ideale (nach Schiller), Von der Wiege bis zum Grabe (nach einer Zeichnung M. von Zichys), ferner die Dantesymphonie für Orchester mit Frauenchor, die dreiteilige Faustsymphonie mit Schlußchor für Männerstimmen; die Episoden aus Lenaus Faust (mit den Mephistowalzern), das Gaudeamus igitur mit Chören und Soli; eine Reihe eigener und arrangierter Märsche. Liszts in kühnem musikalischen Alfresko-Stile gehaltene Tondichtungen sind gleichsam Fixierungen leidenschaftlich-geistvoller Improvisationen, zu denen die tönende Seele des Komponisten durch tiefes Nacherleben bedeutender Schöpfungen aus anderen Kunstbereichen (Dichtkunst, Malerei und selbst Plastik) gedrängt worden war. Sie lassen öfters die von den Werken der Klassiker her gültig gewordene subtile kontrapunktische Ausarbeitung vermissen, ersetzen diesen Mangel aber durch Unmittelbarkeit und ungestüme Wärme des in tief-eigenartige Themen gefaßten Ausdruckes. Wer irgend mit vorurteilsfreien Blicken und mit eigener mitschaffender Phantasie an die Kolossalgestalten der symphonischen Dichtungen herantritt und ihnen mit ehrlichem Interesse in die charaktervoll durchfurchten, leidenschafterregten oder wie von überirdischem Glanze verklärten Züge schaut, wird sich eines tiefen Eindruckes nicht erwehren können und sich gern der poetischen Stimmung gefangen geben, aus der heraus der Meister seine Gebilde konzipieren konnte.

Eine vermittelnde Stellung zwischen den Romantikern und der neudeutschen Schule nimmt Joseph Joachim Raff ein (geb. 27. Mai 1822 zu Lachen am Züricher See; gest. in der Nacht vom 24. zum 25. Juni 1882 zu Frankfurt a. M.). Raff wurde viel umhergeschlagen, hatte mit Sorgen und widerlichen Verhältnissen zu kämpfen, bis er 1877 an die Spitze des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt berufen wurde. Schon im Jahre 1845 trat er zu Liszt in Beziehung, der ihn in jeder Weise zu fördern suchte. Er folgte dem Meister 1850 nach Weimar,

wo er sich 1853 mit der Schauspielerin Doris Genast verlobte, mit der er sich 1859 in Wiesbaden vermählte. Raffs Bedeutung liegt hauptsächlich in seinen Orchesterwerken und unter diesen besonders in seinen Symphonien, die aber mehr und mehr aus den Konzertsälen verschwinden. Die meisten davon tragen Programmtitel — An das Vaterland (1863 von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönt); Im Walde (1869,



Joachim Raff.

sein bedeutendstes Werk); Leonore; Gelebt, gestrebt; gelitten, gestritten; gestorben, umworben; In den Alpen; Frühlingsklänge; Im Sommer; Zur Herbstzeit; Der Winter — und suchen auch ein Programm durchzuführen, doch bedient sich Raff dabei immer der geschlossenen Formen. Seine Symphonien sind dreisätzig, doch findet sich ein vierter Satz meistens irgendwo versteckt; so ist in der Waldsymphonie das Scherzo als Dryadentanz im zweiten, langsamen Satze eingeschlossen. In der Instrumentation verwendet Raff die Effektmittel des modernen Orchesters nur sehr mäßig. In der Erfindung erweist er sich als Eklektiker, als welcher er in seine

Symphonien selbst volkstümliche Anklänge aufnimmt. Manchmal verfällt er dabei sogar in eine gewisse Sentimentalität. Außer seinen elf Symphonien schrieb Raff u. a. noch drei Suiten, mehrere Ouvertüren (über Ein' feste Burg, zu Romeo und Julie, Macbeth, Sturm, Othello usw.), Klavier-, Violin- und Cellokonzerte, acht Streichquartette (darunter Suite in älteren Formen, Die schöne Müllerin, Suite in Kanonform), Kammermusikwerke, Lieder und zahlreiche Klavierkompositionen, von denen viele in das Gebiet der Salonmusik gehören; im ganzen 214 Werke. Zwei in Weimar aufgeführte Opern (König Alfred und Dame Kobold) hatten keinen Erfolg.



Félicien David.

Unter den französischen Meistern der Instrumentalmusik, die sich der neuen Richtung anschlossen, ist vor allen Félicien David (geb. 13. April 1810 zu Cadenet [Vaucluse]; gest. 29. August 1876 zu St. Germain en Laye) zu nennen, der direkt in die Fußstapfen Berlioz' trat. Er hatte sich den Saint-Simonisten angeschlossen und ging, als die Sekte 1833 aufgehoben wurde, mit einigen Anhängern derselben nach dem Orient. Die Eindrücke, die er hier empfing, spiegeln sich in seinen Kompositionen wider, deren berühmteste die wundervolle Symphonie-Ode Le désert (Die Wüste) ist, die 1844 in einem Konzert des Konservatoriums zum ersten Male aufgeführt wurde und großes Aufsehen erregte. Die Symphonie, in der Orchestersätze mit Chören und Deklamationen wechseln, schließt sich formell an Berlioz' Lélio an, zeigt aber größere Geschlossenheit. Sie schildert das Schicksal einer Karawane, wobei der Komponist teilweise durch Benützung echter arabischer Melodien den Eindruck des orientalischen Kolorits

meisterhaft hervorzurufen versteht. Diesem Umstande verdankt David den Ruhm, als Schöpfer einer neuen Musikgattung, nämlich der erotischen Musik, zu gelten. Die „Wüste" hat auch in Deutschland viele Bewunderer gefunden. Eine zweite Symphonie-Ode Columbus hatte nicht den gleichen Erfolg; ebenso fanden das Oratorium Moses und das Mysterium Eden, das 1848 in der Großen Oper aufgeführt wurde, nicht die verdiente Beachtung. Von geringer Bedeutung sind die fünf Opern Davids: La perle du Brésil (1857), Das Weltende (1859 als Herculanum aufgeführt), Lalla Roukh (1862) Le saphir (1865) und La captive (unaufgeführt). — Ein Gegenstück zu Félicien Davids Wüste bildet die Symphonie-Ode Le Selam (Text von Théophile Gautier) von Ernest Reyer (erstmalig aufgeführt 1850). Sie enthält gute Musik und besticht ganz besonders durch die Farbenpracht des ausgezeichnet behandelten Orchesters. — César Franck (geb. 10. Dezember 1822 zu Lüttich; gest. 9. November 1890 zu Paris), das Haupt der sogenannten jungfranzösischen Schule, erweist sich als Programmusiker in seinen symphonischen Dichtungen: Les Éolides (1876), Les Djinns (mit Klavier, 1884), Psyche (1887, mit Chor), Der wilde Jäger (1883). César Franck knüpft in seinem Schaffen einesteils an Schumann, anderntteils an Berlioz und Liszt an, war aber eine zu selbständige Persönlichkeit, als daß er in einem dieser Stile untergegangen wäre. Vielmehr ergaben diese Faktoren zusammen mit seiner eigenen persönlichen Note einen neuen Stil, der kräftig genug war, sich durchzusetzen und Schule zu machen; er zeichnet sich durch klare, knappe, hochinteressante Thematik, aparte Harmonik und überaus lebendige Rhythmik aus. Weitere Kompositionen César Francks sind die Oratorien Ruth (1846), Redemption (1872) und Les Béatitudes (1880), eine Symphonie in D dur (1889), die ganz ausgezeichneten Symphonischen Variationen



César Franck.

für Klavier und Orchester und zwei Opern: Hulda (Monte Carlo 1895) und Ghiselle (Monte Carlo 1896), die alle Vorzüge des Symphonikers, aber auch alle Schwächen des Musikdramatikers aufweisen. — Der Geisteserbe César Francks ist Vincent d'Indy.

Paul Marie Theodore Vincent d'Indy wurde am 27. März 1851 zu Paris geboren. Er hatte zunächst das Studium der Rechtswissenschaft begonnen, ging aber, nachdem er im deutsch-französischen Krieg 1870/71 als Freiwilliger mitgekämpft hatte, gegen den Willen seiner Eltern zur Musik über. Er war zuerst einige Zeit Pauker bei Eduard Colonne, wurde aber bald darauf Chordirektor in dessen Orchester. Im Jahre 1873 trat er in das Konservatorium ein und wurde Schüler von César Franck (Orgel, Komposition), weilte aber noch im selben Jahre zwei Monate bei Franz Liszt in Weimar. 1887 wurde d'Indy Chordirektor bei Lamoureux, und im Jahre 1890 übernahm er den Vorsitz der von ihm 1871 mit César Franck, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré (geb. 13. Mai 1845; ausgezeichneter Instrumentalkomponist, seit 1905 Direktor des Konservatorium zu Paris) u. a. begründeten Société nationale de musique. 1896 begründete er mit Alexandre Guilmant (1837—1911) und Charles Bordes (geb. 12. Mai 1863 zu Vouvray sur Loire) die Schola cantorum, eine Musikschule, die wissenschaftliche und praktische Zwecke miteinander verbindet und sich unter seiner Direktion zu großer Bedeutung entwickelte. — Vincent d'Indys Hauptbedeutung liegt in seinen Orchesterwerken und zwar in seinen symphonischen Dichtungen Wallenstein (Trilogie; der zweite Satz bereits 1875 als Ouvertüre zu den Piccolomini unter Pasdeloup aufgeführt), Jean Hunyade, Souvenir und La forêt enchantée, in der Ouvertüre Antonius et Kleopatra, der Orchesterlegende Songe fleurie, einer Symphonie für Orchester und Klavier (die vom Pianisten viel Unterordnung und perlendes Spiel verlangt) und den symphonischen Variationen Star sowie in seinen Kammermusik- und Chorwerken (Le chant de la cloche [preisgekrönt] usw.). Außerdem schrieb d'Indy mehrere Opern: Attendez-moi sous l'orne, Fervaal (Brüssel 1897) und L'Étranger (Brüssel 1903).

Von den Jüngeren der jungfranzösischen Schule taten sich besonders hervor Gabriel Pierné (vgl. S. 775) und die Impressionisten Gustave Charpentier (La vie du poète, symphonisches Drama Les fleurs du mal), Claude Debussy (symphonische Dichtungen über Baudelairsche und Verlainesche Gedichte und L'après-midi d'un faune) und Paul Dukas (geb. 1. Oktober 1865 zu Paris; Le sorcier).

Einer der ersten und bedeutendsten Anhänger und Nachfolger der durch Franz Liszt geschaffenen symphonischen Dichtung ist Alexander Ritter (geb. 27. Juni 1833 zu Narva in Rußland, gest. 12. April 1896 zu München), der Schöpfer der symphonischen Tongedichte: Seraphische Phantasie, Erotische Legende, Olafs Hochzeitsreigen, Karfreitag und Fronleichnam, Sursum corda und Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe. Er war es, dem Richard Strauß es zu danken hat, daß er sich der modernen Musik zuwandte.

Da die jüngeren Vertreter der Programmusik nicht in Gruppen einteilbar sind, folgen sie chronologisch. Jean Louis Nicodé (geb. 12. August 1853 zu Jerczitz bei Posen, lebt in Langebrück bei Dresden) schrieb Symphonische Variationen (Op. 27), zwei Orchestersuiten Bilder aus dem Süden, eine Symphonie-Ode Das Meer, die symphonischen Dichtungen

Maria Stuart, Die Jagd nach dem Glücke und die Symphonie Gloria! Ein Sturm- und Sonnenlied. Sie sind bemerkenswert durch ihre saubere Arbeit und ihre glückliche Erfindung. Das bisher bedeutendste Werk ist die Gloria-Symphonie, eine geniale Schöpfung, an der nur die sonderbare künstlerische Unökonomie einigermaßen befremdet. — Hugo Wolfs (vgl. S. 781) symphonische Dichtung Penthesilea „hätte kaum sonderliche Beachtung finden können, wenn sie nicht die verfehlte Schöpfung eines Genies gewesen wäre". — Friedrich Kloses (geb. 29. November 1862 zu Karlsruhe) symphonische Dichtung Das Leben ein Traum, das musikalische Hohelied des Pessimismus, ist ein solides Werk von ausgeprägter Eigenart und bisher sein bestes symphonisches Werk geblieben. Die Wallfahrt nach Kevelaer (Dichtung von Heinrich Heine) dagegen ist recht schwach und matt vor allem in der Erfindung. — Von Karl Gleitz' (geb. 13. September 1862 zu Hitzerode bei Kassel) vielen symphonischen Dichtungen (Alberichs Drohung, Ahasver, Venus und Bellona usw.) ist nur eine zu besonderer Geltung gelangt: Fata Morgana, die ihren Erfolg hauptsächlich der genialen Interpretation durch Arthur Nikisch verdankt. — Hermann Bischoff (geb. 7. Januar 1868 in Duisburg; Schüler von Richard Strauß) schrieb die symphonische Dichtung: Pan, ein Werk von großer Eigenart, aber etwas unzulänglicher Technik. — Leo Blechs (vgl. S. 705) drei symphonische Dichtungen zeugen, wie seine Opern, von starker Begabung. — August Reuß' (geb. 6. März 1871 zu Liliendorf bei Znaim) symphonischer Prolog zu Hofmannsthals „Der Tor und der Tod", sowie seine symphonischen Dichtungen Judith und Johannesnacht sind vornehm in der Erfindung. — Sigmund von Hausegger (vgl. S. 775) schrieb drei symphonische Dichtungen: Dionysische Phantasie, Barbarossa und Wieland der Schmied, die eine bewegliche Phantasie verraten und sich durch kunstvolle Verteilung von Licht und Schatten sowie kraftvolle Empfindung auszeichnen. — Paul Scheinpflug (geb. 10. September 1875 zu Loschwitz bei Dresden), ein Schüler von Prof. Ferdinand Braunroth und Felix Draeseke, schrieb die symphonische Dichtung Frühling, eins der hervorragendsten Werke der modernen Zeit. — Gustav Brechers (geb. 5. Februar 1879 zu Eichwald bei Teplitz) symphonische Dichtung Rosmersholm weist neben großen Vorzügen auch einige fühlbare Mängel auf, vor allem einen Widerspruch zwischen Vorwurf und Ausführung. — Ausgeglichener und reifer sind die Schöpfungen Ernst Boehes (geb. am 27. Dezember 1880 zu München). Sein erstes Orchesterwerk Aus Odysseus' Fahrten (4 Teile: Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch, Die Insel der Kirke, Die Klage der Nausikaa, Odysseus' Heimkehr) ist ein hervorragendes Werk, das die große Ausdrucksfähigkeit erkennen läßt, die in Boehes späteren symphonischen Dichtungen Taormina und Eine tragische Ouvertüre in harmonischer Vollkommenheit zutage tritt.
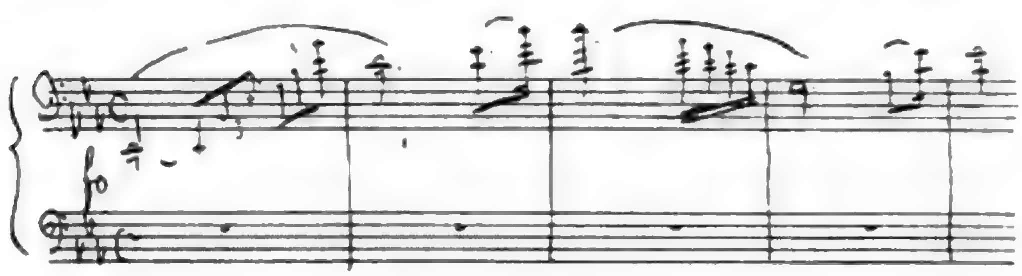
Während in Taormina pastorale Beschaulichkeit vorherrscht, glänzt die Tragische Ouvertüre durch eine großzügige Diktion, die Boehe einen Ehrenplatz unter den neueren Symphonikern gewährleistet. — Das Schaffen Karl Bleyles (geb. 7. Mai 1880 zu Feldkirch i. Vorarlberg) leidet unter einer gewissen Verschwommenheit sowohl im Aufbau als im Ausdruck. An den Mistral läßt das besonders merken, während die dithyrambisch sich steigernde Lernt lachen! (aus: Also sprach Zarathustra) wie auch der Flagellantenzug bei gutem Anfang gegen den Schluß hin erlahmen. — Walter Braunfels (geb. 19. Dezember 1882 in Frankfurt a. M.) ist durch sein bewußtes Abwenden von Richard Wagners Gesamtkunstwerk bemerkenswert. Er legt den Hauptwert nicht auf den programmatischen Vorwurf; dieser ist ihm vielmehr nur Stimulans, das seine Phantasie wohl in bestimmte Bahnen lenken, aber nicht absorbieren soll.

Der bedeutendste Vertreter der modernen Programmusik ist nun aber Richard Strauß.

Richard Strauß wurde am 11. Juni 1864 als Sohn des ersten Waldhornisten am kgl. Hoforchester Franz Strauß in München geboren, erhielt frühzeitig Klavierunterricht und komponierte schon als Kind Tänze, Lieder, Sonaten usw. Während seiner Gymnasialzeit war der Münchener Hofkapellmeister F. W. Meyer sein Lehrer in der Komposition. Schon im Jahre 1881 wurden ein Streichquartett (Op. 2) und eine viersätzige Symphonie in D moll (durch Levi) aufgeführt. Durch eine Bläsersuite (Op. 7) wurde Hans von Bülow auf ihn aufmerksam, der ihn 1885 nach Meiningen berief. Hier lernte Strauß Alexander Ritter kennen, der ihn, als eifriger Anhänger der modernen Richtung, völlig zur Programmusik bekehrte. Nach Bülows Rücktritt leitete Strauß, der sich inzwischen zu einem hervorragenden Dirigenten entwickelt hatte, kurze Zeit die Meininger Hofkapelle. Im Frühjahr 1886 reiste er nach Italien und erhielt nach seiner Rückkehr im selben Jahre noch eine Stelle als Musikdirektor am Münchener Hoftheater (unter Levi und Fischer). Die Frucht der italienischen Reise war die Symphonie Aus Italien (Op. 16). In München entstanden die symphonischen Dichtungen Don Juan (Op. 20, 1889), Tod und Verklärung (Op. 24, 1890) und Macbeth (Op. 23, 1891). In den Jahren 1889—1894 wirkte er (neben Lassen) als Hofkapellmeister in Weimar, wo sein Musikdrama Guntram aufgeführt wurde. Die Sängerin der Freihild im Guntram, Pauline de Ahna, wurde seine Gattin. Im Jahre 1894 ging Strauß als Hofkapellmeister nach München und 1889 in der gleichen Eigenschaft nach Berlin. Inzwischen erschienen Till Eulenspiegel (Op. 28, 1895), Also sprach Zarathustra (Op. 30, 1895) und Don Quixote (Op. 35, 1898), sowie schließlich Ein Heldenleben (Op. 40, 1899) und die Symphonia domestica (Op. 53, 1904). Wie durch seine epochemachenden Kompositionen ist Strauß auch als Leiter der Berliner Philharmonischen Konzerte und als Gastdirigent in allen größeren Städten Deutschlands und des Auslandes zu hohem Ruhme gelangt.

Als Komponist ist Richard Strauß von der klassischen Richtung ausgegangen und hat den ganzen Entwicklungsgang der modernen Instrumentalmusik in ähnlicher Weise zurückgelegt wie Wagner (von den Feen bis zum Parsifal) den des modernen Musikdramas. Dieser Punkt ist zu beachten; weil gerade die größten Meister und die radikalsten Revolutionäre niemals an einer extremen Richtung angeknüpft haben, sondern immer aus dem großen Hauptstamme der Kunst hervorgewachsen sind; denn

nicht auf sprunghaftem Wesen oder einzelnen genialen Einfällen, am allerwenigsten auf der Nachahmung blendender Neuheiten beruht der wahre Fortschritt, sondern einzig und allein auf ruhiger und folgerichtiger Entwicklung. In den Op. 1—11 (Streichquartett, Klaviersonate C moll, Cellosonate, Suite für 13 Blasinstrumente, Violinkonzert, Stimmungsbilder für Klavier, Lieder, Waldhornkonzert) zeigt sich Strauß noch mehr oder weniger von seinen klassischen Vorbildern abhängig. In Op. 12—19 (Symphonie in F moll, Klavierquartett in C moll, Wanderers Sturmlied für sechsstimmigen gemischten Chor und Orchester, symphonische Phantasie Aus Italien, Violinsonate, Lieder) beginnt sich dann allmählich ein selbstständigerer Stil zu gestalten, zuerst noch innerhalb der hergebrachten Formen. Die symphonische Dichtung „Aus Italien" bezeichnet einen Wendepunkt: sie bildet gleichsam den Übergang vom absoluten Musiker zum Programmusiker. Es ist eigentlich eine Programmsuite in vier Sätzen



Aus Richard Strauß' symphonischer Dichtung „Ein Heldenleben".
Faksimile der Handschrift des Komponisten.

(Auf der Campagna, In Roms Ruinen, Am Strande von Sorrent und Neapolitanisches Volksleben), in denen der Komponist noch in älterer Form geschlossene Stimmungsbilder bietet. Von nun an bezeichnen die großen symphonischen Dichtungen den aufsteigenden Entwicklungsgang des Komponisten. In Macbeth und Don Juan befreit er sich von der geschlossenen Form und nimmt die einsätzige symphonische Dichtung Liszts zum Vorbild. Er macht sich die reiche Polyphonie und die glänzende Instrumentation des Wagnerorchesters dienstbar. Der Don Juan ist eine der feurigsten Orchesterdichtungen der modernen Zeit und vielleicht Strauß' einheitlichstes und am schönsten in sich abgeschlossenes Werk. Beim größeren Publikum fand jedoch bis jetzt Tod und Verklärung den meisten Anklang, wahrscheinlich weil die darin zum Ausdruck kommenden Gegensätze und der schöne, weihevolle Schlußteil (Verklärung) leichter und allgemeinverständlicher sind. Sehr viele Freunde erwarb sich das geniale Tonstück Till Eulenspiegel durch den frischen, kernigen Humor, womit der volkstümliche Held und seine Streiche gezeichnet sind. Die Tondichtung, die von einem Prolog „Es war einmal" und einem Epilog eingerahmt wird, der andeuten soll, daß der tote Eulenspiegel noch heute im Volkshumor lebt, ist in (aller-

dings sehr freier) „Rondoform" gehalten. Des Meisters nächstes großes Werk Also sprach Zarathustra hat sehr viel Staub aufgewirbelt, viele berufene und unberufene Federn in Bewegung gesetzt und den meisten Widerspruch hervorgerufen. Der Versuch, „Friedrich Nietzsches Philosophie in Musik zu übersetzen", wurde als Tollheit und Aberwitz bezeichnet. Ja, wenn Richard Strauß einen solchen Versuch überhaupt gemacht hätte, dann ließe sich darüber streiten. Aber diese Auffassung ist nur ein Beweis dafür, daß den betreffenden Kritikern das innerste Wesen der modernen Programmmusik oder der expressiven Musik, wie man sie im Gegensatz zur absoluten besser nennen sollte, noch nicht klar geworden ist. Die Anregung zu seinem Schaffen erhält der Musiker, wie jeder andere Künstler, von außen. Was ihn ergreift, was sein Herz bewegt, das sucht er in Tönen darzustellen, geradeso wie es der Dichter in Worte zu bannen, der Maler in Farben und der Plastiker in Formen festzuhalten und für andere sichtbar resp. hörbar zu machen sucht. Wenn Nietzsches Buch „Also sprach Zarathustra" Strauß zur Schöpfung seiner symphonischen Dichtung anregte, so erfaßte dieser den Inhalt doch als Musiker. Was er danach gestaltete, ist keine Philosophie und will keine sein, sondern Musik. Jede Musik aber, die nicht nur ein müßiges Spiel mit Tönen ist, auch die klassische, hat irgendeinen Gedankeninhalt, wie jedes Gemälde, jede Statue einen solchen besitzt, und zwar einen um so tieferen oder erhabeneren, je bedeutender das Werk ist. — Wir haben an einigen Beethovenschen Symphonien den Gedankeninhalt, das verschwiegene Programm, aufzuzeigen versucht. Der Inhalt der Zarathustramusik zeigt uns nur, wie sich die Dichtung Nietzsches (denn der Zarathustra ist ebensoviel Dichtung als Philosophie) in der Seele des Komponisten widerspiegelte. Die Stimmungen, die die Lektüre des Zarathustra in ihm erweckte, gab er in seiner symphonischen Dichtung wieder, geradeso wie ein anderer Komponist die Stimmungen und Gedanken musikalisch wiedergibt, die ein Gewitter, ein schöner Frühlingsmorgen, Liebeslust und =leid usw. in ihm erweckt haben, und dadurch weder den Zorn noch die Verwunderung erregt und keineswegs als aberwitzig gescholten wird. Der ganze Unterschied ist nur der, daß einem Strauß, wie überhaupt dem modernen Programmusiker, unendlich viel reichere Ausdrucksmittel zu Gebote stehen, daß er seine Gedanken und Stimmungen viel deutlicher, viel plastischer und verständlicher mitteilen kann. Ist das nun ein Fehler? Was aber von der Zarathustrasymphonie gilt, das gilt von allen symphonischen Dichtungen des Komponisten, ja von der ganzen modernen expressiven Musik. Auf den Zarathustra ließ Strauß wieder ein prächtiges humoristisches Werk folgen, den Don Quixote (Introduzione, Tema con Variazioni e Finale), „phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters". Die Einleitung zeigt uns Don Quixote unter seinen Ritterbüchern. Das Thema versinnbildlicht die Idee des fahrenden Ritter=

tums, wie es sich im Schädel des Helden festgesetzt hat, und die Variationen schildern nun in köstlicher Realistik die aus dieser Idee hervorwachsenden Abenteuer des Helden. Das Finale zeigt das friedliche Ende des Ritters, nachdem er von seinem Wahne geheilt. Die dann folgende symphonische Dichtung Strauß' Ein Heldenleben zerfällt in folgende sechs Abschnitte: I. Der Held, II. Des Helden Widersacher, III. Des Helden Gefährtin, IV. Des Helden Walstatt, V. Des Helden Friedenswerke, und VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung. Unter dem „Helden" ist natürlich nicht nur ein Kriegsheld, sondern der Heldenmensch überhaupt (Tatheld, künstlerisch schaffender Held, Gedankenheld) zu verstehen. Dem Heldenleben reihte Strauß erst eine großzügige Chorballade mit Orchester Taillefer (nach Uhland) an, dann aber eine Symphonia domestica, die in ihrer geist-voll-kühnen, farbensprühenden Verarbeitung dreier (Mann, Frau und Kind symbolisierenden) Themengruppen ein Non plus ultra der Tonsetzkunst und moderner Instrumentierungskunst darbietet, andererseits aber mit ihrem äußersten Aufgebot aller Klang und Farbe gebenden musikalischen Ausdrucksmittel so weit über die schlichte Programmidee hinausgreift, daß hier und da wohl schon der Argwohn rege werden konnte: der Komponist habe es mit diesem Werke auf eine musikalische Eulenspiegelei — auf eine geniale Mystifizierung des programmgläubigen Publikums abgesehen. — Richard Strauß entfaltet in allen seinen Orchesterwerken einen geradezu verblüffenden Glanz. Seine Kunst in der Verwendung und Kombination der Instrumente ist außerordentlich, zielt aber nirgends nur auf äußere Effekte ab, sondern weiß die Instrumente überall durch den Gedanken zu beseelen. Seine Partituren sehen (infolge der reichen Polyphonie, der vielfachen Teilung und häufigen solistischen Verwendung der Instrumente) sehr kompliziert aus; im lebendigen Klang aber löst sich das alles — eine gute Aufführung vorausgesetzt — wunderbar klar auf. Von dem reichen Stimmengewebe ist alles hörbar, nichts steht nur auf dem Papier, und der Pracht der Gesamtwirkung kann man sich nicht entziehen.

Fünftes Kapitel

Kirchen- und Chormusik

Die große Zahl der Schöpfungen auf dem Gebiete der absoluten und programmatischen Instrumentalmusik, die das letzte Jahrhundert hervorgebracht hat, zeigt, daß dieses Gebiet von den modernen Komponisten bevorzugt wird, während Chor- und Kirchenmusik mehr in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Instrumentalmusik gelangte zu voller Entfaltung und schob die Kammermusik zurück, während auf dem Gebiete der Klaviermusik besonders von den Russen neuerdings viel Wertvolles hervorgebracht wird. Doch macht sich in jüngster Zeit unter den Komponisten wieder ein Streben bemerkbar, gute Chorwerke zu schreiben und sie mit Orchesterbegleitung zu versehen, um auf dieses wichtige moderne musikalische Ausdrucksmittel nicht verzichten zu müssen. Was wir an kirchlichen Werken mit Ausnahme der neuesten besitzen, gehört der vorigen Generation an.

Erwähnt sei zunächst Verdis „Requiem" (vgl. S. 690). Wenn man den vorwiegend melodischen Charakter der italienischen Kirchenmusik in Betracht zieht, kann man dem Werke, das auch in Deutschland mehrfach zu Gehör gebracht wurde, eine gewisse erhabene, schlichte Größe nicht absprechen. Es ist klar aufgebaut und modern ohne Effekthascherei. Außerdem hat Verdi auch noch eine Anzahl kleinerer kirchlicher Chorwerke geschrieben.

Der Übergang von der archaisierenden zur modernen Kirchenmusik bildet Franz Liszt (vgl. S. 756), in dessen Messen neben strenger Feierlichkeit oftmals eine leidenschaftliche Freude einhergeht. Seine kirchlichen Gesangswerke sind nicht ausschließlich für den Gottesdienst geschaffen, sondern eignen sich auch für den Konzertsaal infolge ihres blühenden Farbenreichtums und des weltlichen Einschlags, der einige von diesen Werken, so z. B. die Graner Festmesse, beherrscht. — Unter den Werken von Albert Becker (geb. 13. Juni 1834 zu Quedlinburg; gest. 10. Januar 1899 zu Berlin) sind besonders zu nennen eine große Messe (B moll), ein farbenreiches Werk von echt protestantischem Geist, in dem das evangelische Kirchenlied sinnvoll verwendet ist; ferner ein Oratorium Selig aus Gnade, Geistliche Vigilien aus dem 16. Jahrhundert und Schnitter Tod, ein Werk von packender Kraft und Größe. — Felix Draeseke (vgl. S. 748)

hat in seinem großen dreiteiligen Mysterium Christus (1905) ein Werk von ganz bedeutenden Eigenschaften geschaffen. Es besteht aus einem Vorspiele Die Geburt des Herrn und 3 Oratorien: I. Christi Weihe, II. Christus der Prophet, III. Tod und Sieg des Herrn. Die Vorzüge des Mysteriums beruhen auf der meisterhaften formellen Abgeschlossenheit, dem plastischen Heraustreten der Personen, der wundervoll inspirierten, den kirchlichen Ton aufs glücklichste treffenden Musik. Was Draeseke sonst auf dem Gebiete der Kirchenmusik geschaffen hat, reicht nicht an dieses Monumentalwerk heran, atmet aber ein tiefes Gottvertrauen und eine echt kindliche Frömmigkeit. Besonders sein Requiem (D moll Op. 22) ist neben der Messe Fis moll (Op. 60) ein Werk von erschütternder Schlichtheit und ruhiggehaltvollem Inhalt. Draeseke schrieb außerdem zwei Psalmen (93 und 23) sowie kleine Offertorien. Sein Chor Die Heinzelmännchen (Op. 41) bietet Gesangschören, die vor technischen Schwierigkeiten nicht zurückschrecken, Gelegenheit, alle Stimmittel zu entfalten. Weniger schwierig, aber trotzdem von glänzendem Aufbau ist der Chor mit Orchesterbegleitung Columbus (Op. 52), der den Komponisten wieder in seiner herben Geschlossenheit und reckenhaften Geradheit zeigt.

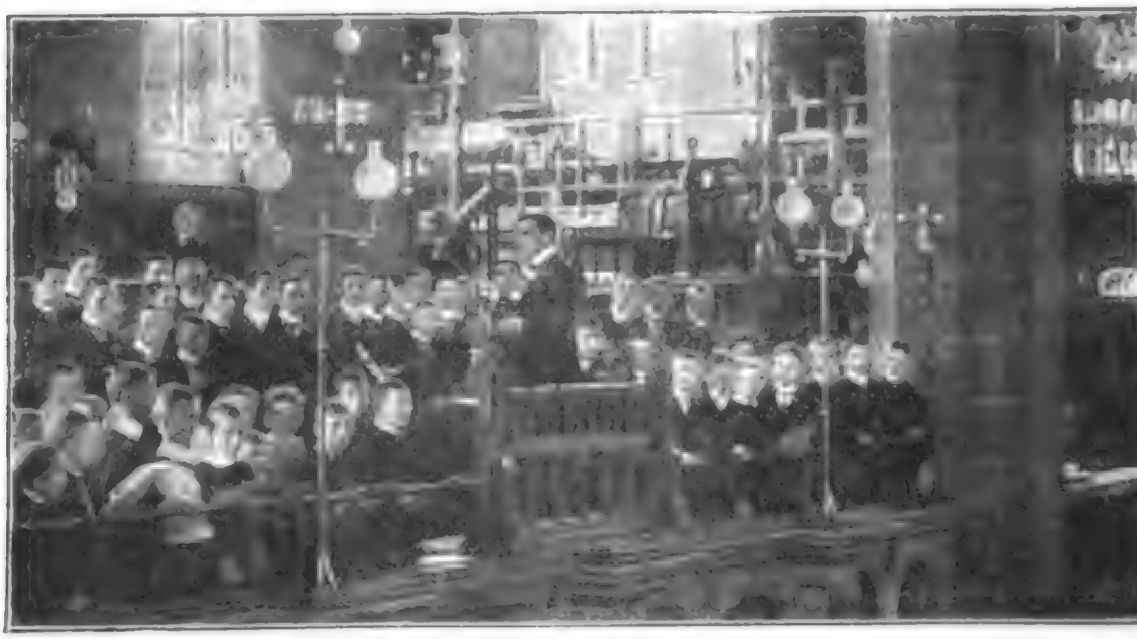


Albert Becker.

Einen großen Erfolg hatte das früher viel aufgeführte Oratorium Die Zerstörung Jerusalems von August Klughardt. Es ist, wie auch sein zweites, Judith, stark überschätzt worden.

Von den jüngeren Komponisten geistlicher und weltlicher Chorwerke sind als die namhaftesten zu nennen: Anton Urspruch (vgl. S. 712), dessen Arbeiten sich durch kontrapunktische Gewandtheit auszeichnen, die allerdings mitunter bedenklich an Routine grenzt. — Georg Henschel (geb. 18. Februar 1850), der rühmlichst bekannte Konzertsänger, schrieb zum Andenken an seine Frau ein großes Requiem. Es ist flüssig gearbeitet und dankbar

— aber im schlechten Sinne, wie des Komponisten 113. Psalm. — Während Heinrich Zöllner mit seinen Opern immerhin noch Glück hatte, war ihm dies bei seinen Chorwerken nicht hold, obgleich sie einen ungleich höheren Kunstwert als jene haben. Erwähnenswert sind Hymnus der Liebe, Die neue Welt (preisgekrönt), König Sigurds Brautfahrt, Die Heerschau, Bonifazius und ein Oratorium Luther. — Philipp Wolfrum (geb. 17. Dezember 1854 zu Schwarzenbach a. Wald), verrät in seinem großen Halleluja (nach Klopstock) und seinem Weihnachtsmysterium, das an das liturgische Drama des Mittelalters anknüpft, nicht allzuviel Eigenart. — Eine rühmliche Sonderstellung nimmt



Der Thomanerchor während der Aufführung der Motette in der Thomaskirche zu Leipzig.

Arnold Mendelssohn (vgl. S. 704) ein mit den weltlichen Chorwerken Der Hagestolz, Die Frühlingsfeier (Text von Klopstock) und mit seiner ausgeglichensten Schöpfung Der Paria (Text von Goethe). — Namentlich auf dem Gebiete des Oratoriums hat Albert Fuchs (geb. 6. August 1858 zu Basel, gest. 15. Februar 1910 in Dresden) Erfolge errungen. Mit viel Glück wandelt er in den beiden Werken („Selig sind, die in dem Herrn sterben" und „Das tausendjährige Reich") neue Bahnen: statt des Rezitativs sowie der geschlossenen althergebrachten Formen führt er das Leitmotiv ein. — Otto Taubmann (geb. 8. März 1859 zu Hamburg) schrieb eine Deutsche Messe, die außerordentliche Schönheiten enthält. Dagegen ist der 13. Psalm weniger bedeutend. — In jüngster Zeit viel aufgeführt wurden das Mysterium Totentanz von Felix Woyrsch (geb. 8. Oktober 1860 zu Troppau), das ebenso wie sein Passionsoratorium

durch die Eigenart der Gedanken und die abgerundete Form angenehm berührt. — Ludwig Thuille (vgl. S. 726) zeigt sich in seinen Chorwerken namentlich für Frauenstimmen von der liebenswürdigsten Seite. Sie sind ungemein reizvoll und werden niemals trivial. — Fritz Volbach (geb. 17. Dezember 1861 zu Wipperfürth) erinnert in dem farbenprächtigen und glühenden, aber von stark verhaltener Leidenschaft erfüllten Raffael an Franz Liszt, ohne indessen in dem großen Vorbilde unterzugehen. Zwei weitere Chorwerke sind „Vom Pagen und der Königstochter" und die „Gutenbergkantate". — Friedrich Klose (vgl. S. 722) hat in seiner D moll-Messe einen Text aus der katholischen Liturgie verwandt. Seine Musik spricht das religiöse Empfinden nicht sonderlich an, besticht aber durch ihre Eigenart und die saubere Arbeit. — Franz Mayerhoff (geb. 17. Januar 1864) ist eine heißblütige Künstlernatur, der es aber noch an der nötigen Reife fehlt. Seine Frau Minne und seine Lenzfahrt sind vielversprechende Ansätze, die Gutes für die Zukunft versprechen. Merkwürdig ist eine gewisse, dem Ganzen etwas Abbruch tuende Dehnung in der Form. — Ein bedeutsames und edles Werk ist die sechsstimmige Kantate Der Mensch und das Leben von Eugen d'Albert (vgl. S. 712), die eine Art Gegenstück zu Brahms' Schicksalslied bildet. Alle Vorzüge der d'Albertschen Schreibweise vereinigen sich hier zu einem Werke von größter Schönheit. — Georg Schumann (geb. 25. Oktober 1866 zu Königstein i. S.) ist hauptsächlich durch sein großes Chorwerk Ruth bekannt geworden, das ebenso wie Amor und Psyche, Preis- und Danklied und Totenklage (aus der Braut von Messina) Schumann in keinem besonderen Lichte zeigt, aber klar und durchsichtig erscheint. — Hans Pfitzner (vgl. S. 721) hat bis heute noch wenig die Aufmerksamkeit auf seine Chorwerke zu lenken vermocht, trotz des prächtigen Kolumbus und des etwas matteren Der Blumen Rache mit einer an dieser Stelle etwas verfehlten modernen Realistik. — Oskar Fried (geb. 10. August 1871 zu Berlin) kann in seinem Chorwerke Das trunkene Lied von der Echtheit seines dionysischen Rausches nicht überzeugen. — Sigmund von Hausegger (vgl. S. 767) wandelt als Komponist von Chorwerken in Richard Straußischen Bahnen, ohne sich aber vollkommen seiner selbst zu begeben. Seine Chorwerke: Requiem (nach Hebbel), Schmied Wieland, Neuweinlied, Schlachtgesang, Totenmarsch, Stimme des Abends, Sonnenaufgang, Schnitterlied und Weihe der Nacht gehören zu den besten der neueren Zeit. — Theodor Streicher (vgl. S. 784) ist erwähnenswert durch die Chorwerke Mignons Exequien und Um Inez weinten, die viel Anklang fanden. — Gabriel Piernés musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug" und „Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus von Assisi" sind zwei stimmungsreiche Chorwerke, die die verdiente Anerkennung gefunden haben.

Sechstes Kapitel

Kammermusik

Theater und öffentliches Konzertwesen haben gegenwärtig die Hausmusik mehr als billig zurückgedrängt, und doch gibt es eine große Musikliteratur, die für private Aufführungen berechnet ist: die Kammermusik. Sie umfaßte ursprünglich alle nichtkirchlichen Vokal- und Instrumentalkompositionen, mit denen Fürsten und reiche Privatleute in ihren „Kammern" (Hofgemächern) und Salons sich unterhalten ließen, während wir heute darunter ein einfach besetztes Ensemble von Instrumenten oder Singstimmen verstehen. „Die Eigentümlichkeit des Kammerstils beruht darauf, daß er, für Liebhaber und für Kenner gleichermaßen bestimmt und auf einen kleinen Raum berechnet, feiner ausgebildet, schwieriger, auch künstlicher sich darstellt, weil im kleineren Raume manches sich genauer hören und unterscheiden läßt, was im größeren Raume verschwindet, und weil die Komponisten bei ihren Zuhörern mehr Fertigkeit und Übung im Hören voraussetzen durften. Ein Kammermusikstück soll daher ein Kunstprodukt im höchsten Sinne des Wortes sein; der Satz muß mehr zergliedert, die Melodie feiner nuanciert, die Ausarbeitung sorgfältiger erscheinen, als in den Werken der andern Gattungen." An diesem Maßstab gemessen, bestehen von den Modernen nur wenige. Der Dissonanzenreichtum ist so stark geworden, daß er gelegentlich folgenden schlechten Witz der Berliner zeitigen konnte: Im Streichquartett eines Modernen sei in der Bratschenstimme ein Violinschlüssel vergessen worden, und der Bratschist habe irrtümlich drei Zeilen lang im Altschlüssel weiter gespielt, ohne daß der Komponist selbst den Irrtum bemerkt hätte!

Als Komponist von Kammermusikwerken hat Draeseke besonders in seinen beiden gewaltigen Quartetten Op. 27 und 35, sowie in den Quintetten Op. 48 und 77 Bemerkenswertes geleistet. Mit ihnen sowie mit dem Streichquartett Op. 66, Nr. 3 und der Duo-Sonate Op. 51 hat er Werke geschaffen, die eine wertvolle Bereicherung der zeitgenössischen Kammermusik bedeuten und sich würdig den Kammermusikwerken Beethovens anreihen. Was Draeseke an Klavierwerken hervorgebracht hat, gipfelt einerseits in seinen Kanons Op. 37, den kanonischen Rätseln Op. 41 und den

Fugen Op. 15, andererseits in der Sonate Op. 6 und dem Konzert Op. 36. Die kanonischen Rätsel wirken nicht erkünstelt und geschraubt, sondern stellen lebendige und echte Musik dar. Auch die Fugen bedeuten einen kontrapunktischen Meisterwurf. Bedenkt man die Zeit, in der die Sonate geschrieben wurde, so muß man den Mut anerkennen, mit dem der Komponist sie dem Publikum, das doch damals allen modernen Ideen noch mit offensichtlichem Skeptizismus gegenüberstand, darzubieten wagte.



Max Reger am Klavier.

Mit Ehren zu nennen ist Richard Strauß mit seinem Streichquartett (Op. 2), dem Klavierquartett (Op. 13), der Cellosonate (Op. 6), der Violinsonate (Op. 18) und der Serenade für dreizehn Blasinstrumente (Op. 7).

Das bedeutendste Gegenspiel zu dem über Berlioz und Liszt hinausgreifenden Tondichten eines Richard Strauß bildet das an Bach und Brahms anknüpfende absolute Musikschaffen des Komponisten Max Reger.

Max Reger wurde am 19. März 1873 zu Brand (in Bayern) als Sohn eines Lehrers geboren. Den ersten Musikunterricht genoß er durch seinen Vater und später durch Hugo Riemann (geb. 1849). Nach Genesung von einer schweren Erkrankung kehrte er 1898 in seine Heimat zurück. Drei Jahre später siedelte er nach München über, wo er von 1905—06 Lehrer für Kontrapunkt an der Kgl. Akademie für Tonkunst war. 1907 wurde er

Universitätsmusikdirektor zu Leipzig, gab diesen Posten aber bereits nach einem Jahre auf und war dann Lehrer für Komposition am Konservatorium. Gegenwärtig wirkt er als Generalmusikdirektor und Hofkapellmeister in Meiningen. — Reger hatte schon zu Anfang der neunziger Jahre recht verheißungsvoll mit einigen Erstlingswerken für Kammermusik debütiert und war dann in ein ganz abstraktes Spekulieren mit allen erdenkbaren Tonfortschreitungen, Tonverbindungen und rhythmischen Zergliederungen geraten, das ihn während einer längeren Entwicklungszeit an wahrhaft inspiriertem Kunstschaffen zu hindern schien, mit dem er sich aber schließlich doch den Zugang zu einem musikalischen Neulande gewonnen hat. Max Reger, der selbst ein ganz hervorragender Orgel- und Klavierspieler ist, hat bisher vornehmlich Werke für die Orgel, für Klavier und für Kammermusik geschrieben, in letzter Zeit sich aber auch dem Orchester zugewendet: Sinfonietta (Op. 90), eine Serenade (Op. 95), Variationen über ein Thema von J. A. Hiller (Op. 100), ein symphonischer Prolog zu einer Tragödie (Op. 108), eine Lustspielouvertüre (Op. 120).

Man wird sich in Regers Musik — auch da, wo sie nicht mehr gärender Schöpfungsprozeß ist, wie das selbst bei manchen noch in jüngster Zeit entstandenen Werken der Fall zu sein scheint — schwerer hineinhören können, als selbst in die eines Richard Wagner oder eines Richard Strauß, weil das durch die dramatische oder programmatische Bedeutung der Leitmotive und der tonmalerischen Ausführungen gebotene leichtere Verständnis bei Regers absoluter Musik nicht vorhanden ist und weil das eigentlich Fremdartige seiner Kunst weniger im Melodischen und im Thematischen als in der ungeheuer souveränen und hinsichtlich ihres akkordischen Zusammentreffens ganz freizügigen Bewegung aller Stimmen liegt. Wo aber diese Klangfluten ein in sich deutlich geformtes Thema umwogen (wie beispielsweise in Regers Variationenwerken), läßt sich bald Fuß fassen. Die Kammermusikwerke aus Regers reiferer Zeit sind: die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 49), die Violinsonate (Op. 72), das Streichquartett (Op. 74), die beiden kleinen Trios (Op. 77), die Cellosonate (Op. 78), die Violinsonate (Op. 84), das Fis moll-Quartett (Op. 95), das Streichquartett (Op. 109), das Klavierquartett (Op. 113), das Streichsextett (Op. 118) und die Sonate für Violine und Klavier (Op. 122). Nächst seiner Orgelmusik gibt Reger sein Bestes offenbar in den genannten Kammermusikwerken.

Eine Reihe herrlicher alter hebräischer Melodien hat Paul Ertel in seinem Streichquartett Hebraikon (Op. 14) verknüpft und in stimmungsvollen Variationen ausgedeutet; besonders wirkungsvoll und harmonisch eigenartig ist der Schlußsatz.

Bemerkenswert sind ferner Arnold Schönbergs Streichsextett Verklärte Nacht und mehrere Streichquartette (deren letztes [mit Frauenstimme] bei seiner ersten Aufführung im Januar 1909 einen unglaublich widerlichen Skandal hervorgerufen hat, so daß das Werk nur mit lebhaften Protestkundgebungen zu Ende gespielt werden konnte). Schönbergs Kunst ist ungewöhnlich mit rücksichtsloser Konsequenz und unerbittlicher Logik

gestaltet und führt er seine Gedanken durch. Dabei geht es in den Instrumentalwerken nicht ohne wüste Härten und quälende Zusammenklänge ab. Das aber zwingt jeden in ihren Bann: der tiefe und heilige Ernst, mit dem Schönberg arbeitet.

Sonst sind in den letzten Jahren noch folgende Komponisten mit bedeutenden Kammermusikwerken hervorgetreten: Paul Allen (Streichquartette, Violoncello-Sonate und Klaviertrio), Mezio Agostini (Klaviertrio Op. 17), Hugo Keim (B dur-Trio Op. 32), A. v. Klenau (A moll-Quartett), Wolfgang Erich Korngold (D dur-Klavier-Trio Op. 1), Cyrill Scott (F dur-Quartett), Ernst H. Seyffardt (C moll-Quartett), Hermann Suter (Streichquartett), Franz Berwald (Klavierquintett), Hans Huber (Cello-Sonate, Op. 130), Paul Juon (Klavierquintett Op. 33, Quintett Op. 44), Friedrich Klose (Es dur-Quartett), Erwin Lendvai (B dur-Streichtrio), M. Lewandowsky (Klavierquintett), Ch. M. Loeffler (Rhapsodie für Klavier, Oboe und Viola), Otto Novaček (Streichquartett Op. 13), G. Rauchenegger (drei Streichquartette), Philipp Scharwenka (Streichquartett Op. 117), Georg Schumann (F dur-Klavierquintett), S. Iw. Tanéjew (G moll-Klavierquintett Op. 30), Felix Weingartner (Quintett), E. v. Dohnanyi (Serenade für Streichquartett), Robert Haas (Divertimento für Streichquartett Op. 32), Robert Kahn (A moll-Streichquartett) und Hugo Leichtentritt (F dur-Streichquartett).

Wer es recht deutlich innewerden möchte, wie weit wir in den letzten vier Generationen gekommen sind, der halte Haydns erstes Klavier-Trio gegen Regers Op. 113. Wie schlicht und herzerquickend dort der Melodienfluß, wie kompliziert und aufregend hier das Widerspiel der Instrumente! Und doch ist das, was Reger bietet, noch keineswegs das non plus ultra. Es kommt sicher noch weit „schöner“. Wer will da aber mit, wenn er an Beethovens Quartetten sich den Maßstab für Kammermusik gebildet hat?

Siebentes Kapitel

Das Lied

Anton Rubinstein (vgl. S. 799) und Johannes Brahms (vgl. S. 737) haben sich auf dem Gebiete der Liedkomposition als Nachfolger der Romantiker betätigt. Anton Rubinsteins Lieder, früher gern und viel gesungen, wollen heute schon nicht mehr recht wirken. Es mag dies zum Teil an den schlecht deklamierten Texten, zum Teil an der künstlerischen Skrupellosigkeit Rubinsteins liegen. — Dem ungemein männlich empfindenden Brahms, der als Instrumentalkomponist ja vornehmlich auf Beethoven fußt, ist es geglückt, in vielen seiner wunderbar stimmungstiefen Gesänge einen an das Ethos Schubertscher Liederkunst gemahnenden Typus moderner Klassizität aufzustellen. In den meisten der Brahmsschen Lieder ist es aber so recht deutlich zu verspüren, wie ihm das Gedicht nur „Vorwand", nicht „Gegenstand" ist, und daß er etwas wirklich Bedeutendes nur dann schaffen konnte, wenn er „als Interpret seines Dichters nichts anderes zu sagen braucht, als was er auch ohne die Anregung durch den Dichter hätte sagen können". So ergibt sich denn die merkwürdige Tatsache, „daß er zwar seine Dichter komponieren will, aber sozusagen immer nur Brahms komponieren kann" und oft direkt „sorglos an einem Gedichte entlang komponiert, ohne sich im geringsten um dasselbe zu bekümmern".

Brahms' Lieder sind der Endpunkt einer Entwicklung, die von Schubert ausgehend über Schumann führt. Ihr bleibt das zu komponierende Gedicht „mehr oder minder nur Text, die Veranlassung und Unterlage einer Musik, die Zweck ihrer selbst ist". Im Gegensatz zu ihr ist der anderen, neuen Richtung „das zu vertonende Poem Dichtung im eminenten Sinne des Wortes"; es ist die Richtung, die durch das Musikdrama Richard Wagners ins Leben gerufen wurde. Gleich ihm streben ihre Vertreter die innigste Verschmelzung von Wort und Ton an. Ihnen war das Gedicht der primäre Bestandteil. Dies Gedicht „möglichst erschöpfend zu interpretieren, durch die der Tonsprache zur Verfügung stehenden Hilfsmittel alles heraus zu holen, was der Dichter nicht geradezu mit Worten sagen konnte .... das ist der Zweck der Musik, die hier durchaus im Dienst des Dichters steht, sich ihm bis ins einzelnste anschmiegt und sich unterordnet, gelegentlich wohl

bis zur Verleugnung ihrer eigenen Natur". Der erste, der die von Richard Wagner aufgestellten Normen auf das Lied übertrug und die Form des frei durchkomponierten, rein deklamatorisch gehaltenen Liedes, teilweise bis zur Aufhebung des eigentlichen Liedcharakters, prinzipiell durchführte, war **Franz Liszt** (vgl. S. 756). Seine ganz aus intimstem Gefühl hervorgeblühten Lieder atmen viel Stimmungszauber; sie sind modern-romantische Gesangspoesien nach Schiller, Goethe, Heine, Victor Hugo und anderen Dichtern, Liederblumen, deren erotischer Klangduft an Orangenblüten und Tuberosen gemahnt, jeweils aber auch die Vorstellung weihrauchdurchschwelter Kapellen oder patschulidurchhauchter Boudoirs wachruft. Liszt schrieb insgesamt ungefähr 60 Klavierlieder, unter denen sich wahre Perlen der musikalischen Lyrik befinden. In seine Fußstapfen trat sein Schüler **Peter Cornelius** (vgl. S. 706), der ebenfalls mehr Rezitator als Sänger ist, obgleich er sich gelegentlich — und manchmal gerade in seinen besseren Liedern — der geschlossenen Form wieder nähert. Beachtung verdienen besonders die **Weihnachtslieder**, **Trauer und Trost**, **Brautlieder**, zu denen er sich, wie zu seinen Opern, die Texte meist selbst dichtete. Das Höchste auf diesem Gebiete zu schaffen war **Hugo Wolf**, dem Richard Wagner des Liedes, beschieden.



Hugo Wolf.

Hugo Wolf (geb. 13. März 1860 zu Windischgräz), wurde in seinem 15. Lebensjahre für kurze Zeit Schüler des Wiener Konservatoriums, war 6 Jahre später Kapellmeister und Musikkritiker am Wiener Salonblatt. Von 1887 ab lebte er als freier Künstler ganz der Komposition. Leider war es ihm nicht vergönnt, die reichen Schätze, die in ihm ruhten, ganz zu heben; denn schon 10 Jahre später machte ein Gehirnleiden seinem Schaffen jäh ein Ende. Sechs lange Jahre siechte er in der Landesirrenanstalt zu Wien hin, bis ihn am 22. Febr. 1903 der Tod von seinen schweren Leiden erlöste. Dr. Haberlandt, der Obmann des Hugo Wolf-Vereins, widmete ihm einen ergreifenden Nachruf, in dem er sagte: „Kurz war dein Dasein, arm an kleinem

Menschenglück und Freuden; von den Ehren und Gütern dieser Welt hast du nichts, fast nichts genossen. In Armut nur deiner Kunst lebend, bist du, fast unbekannt, verspottet, geschmäht, wie so mancher Genius, durch dein kurzes Leben in ein langes schauerliches Reich der Leiden und endlich in den allzufrühen Tod gegangen. Aber das strenge Schicksal hat dir zum Stab gegeben einen stolzen festen Sinn für den Alltag und deine herrliche Kunst für die Weihe- und Feierstunden deines Daseins. Du hast mit gelassener Würde, mit unbeugsamem Stolze, mit jenem heiligen Eifer, der nur deiner Kunst galt und niemals deiner Person, ein Bild des großen Künstlers aufgestellt, von dem ein stärkender Hauch auf uns alle übergeht. Du hast den schaffenden Genius, der sich nicht wie die kleinen Talente an die Zeit verliert, sondern ihr die Wege weist, in wundervoller Kraft und Eigenart unter uns verkörpert ... Was du, ein königlich Schenkender, uns gegeben, spät haben wir es erkannt, und vielen ist das Ohr noch taub und das Herz noch verschlossen für deine neue, tief innerliche Sprache, in der du Herz und Geist unsrer Gegenwart zum Erklingen gebracht hast. In entzückten, frommen Schauern hast du deine Eingebungen empfangen; — das einzige Glück, das du im Leben kanntest, war: sie wegzuschenken an Menschenherzen, die sie freudig annehmen und einen Widerhall des Verständnisses gewähren wollen."

Hugo Wolfs Liederbände sind die schönsten, reichsten Gaben seiner schöpferischen Eigenart. Die 51 Goethe-Lieder, 53 Mörike-Lieder, 76 Gesänge des Spanischen und des Italienischen Liederbuches, 20 Eichendorff-Lieder und 6 Gesänge nach Dichtungen von Gottfried Keller erweisen sich mehr und mehr als eine unerschöpfliche Fundgrube für denkende Vortragskünstler, und vieles daraus hat sich schon tief in Geist und Seele der Hörenden hineinsingen können. In Wolfs durchaus eigenartigen, zumeist sehr kühn harmonisierten Liedern nimmt das begleitende Klavier selbständigen Anteil an der Gestaltung des musikalischen Bildes; es steht zu der frei geführten Singstimme in einem ähnlichen Verhältnis wie das Wagnerorchester zum dramatischen Sänger.

Wesentlich durch Hugo Wolf beeinflußt zeigt sich eine ganze Reihe von jüngeren Musikern. Konrad Ansorge (geb. 15. Oktober 1862 zu Buchwald bei Liebau in Schlesien), der rühmlichst bekannte Pianist, schrieb eine große Reihe von Liedern, deren Vorzüge allerdings mehr in ihrer technischen Sauberkeit als in ihrem künstlerischen Gehalt liegen. — Dagegen ist ein Komponist von bedeutenden Eigenschaften Otto Urbach.

Otto Urbach (geb. 6. Februar 1871 zu Eisenach) war Schüler u. a. von Karl Klindworth (Klavier), Engelbert Humperdinck und Felix Draeseke (Komposition). Seine musikalische Tätigkeit begann er als Konzertpianist, erhielt 1891 und 1892 den Lisztpreis für Klavierspiel und 1893 den Mozartpreis für Komposition mit der komischen Oper Der Müller von Sanssouci (Frankfurt 1896), war 1896—1898 musikalischer Begleiter des auch als Komponist hervorgetretenen blinden Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen und ging 1898 als Lehrer für Klavierspiel an das Dresdner Konservatorium. 1911 wurde er zum kgl. sächs. Professor ernannt.

Otto Urbachs Lieder zeichnen sich durch leidenschaftlichen Schwung, kühne Konzeption und Gefühlswärme aus. Er huldigt in keiner Weise dem Tagesgeschmack, sondern gibt sich immer schlicht und vornehm,

so daß seine aller Trivialität abholden Kompositionen anfänglich etwas herb und spröde anmuten, bei näherem Studium dagegen ungemein gewinnen und fesseln. — Eine interessante Erscheinung ist Sigmund von Hausegger (geb. 16. August 1872 zu Graz). Seine formvollendeten Lieder atmen eine Frische und Lebendigkeit in der Erfindung, die außerordentlich wohltuend berührt. Allen Schattierungen des Gedichtes geht er mit liebevoller Sorgfalt nach, und stets weiß er den rechten Ausdruck für seine Vorlagen zu finden.

Nicht mehr ganz auf Hugo Wolfs Schultern steht der junge Ernst Boehe (vgl. S. 767), dessen Lieder hin und wieder einen Straußischen Einschlag zeigen und zum Besten gehören, was auf dem Gebiete des modernen Liedes geschaffen worden ist.

Konsequent sucht der Symphoniker Richard Strauß (vgl. S. 768) die neuen Prinzipien auch im Liede durchzuführen. Seine Lieder zeichnen sich durch reiche Farbengebung, leidenschaftlichen Schwung und starke sinnliche Glut aus, werden aber leicht trivial, wenn er das Gefühl sprechen lassen will. Bewundernswert ist es, wie Strauß mit gleich unfehlbarer Sicherheit die extremsten Dichtungen zu vertonen weiß oder vielmehr nur die extremsten; denn den guten Mittelweg findet er nur selten. Sowohl das unterirdische Grollen des Sozialismus (z. B. Der Arbeitsmann von Richard Dehmel) als auch das Gelächter echten Humors haben Gesänge in ihm ausgelöst, die unvergänglich bleiben werden. — Ganz anders als Richard Strauß geartet ist der heute neben jenem am meisten genannte Max Reger (vgl. S. 777). Regers mehr im Geiste als im Gemüt wurzelnde Kunst ist scheinbar für das Lied noch nicht schmiegsam genug. — Hans Pfitzner (vgl. S. 721), der nervöseste und leidenschaftlichste unserer Künstler, ist neben Strauß und Reger der bedeutendste der modernen Komponisten. Die Skala seiner Empfindungen ist eng umgrenzt: weltfremd wandelt er gern in romantischen Tälern; Mondschein und Nachtigallenschlagen, Posthörner und schwerfällige Diligencen verleihen seiner Phantasie Flügel. Eichendorff ist sein Dichter.

Eine entschieden geniale, wenn auch stark problematische Erscheinung ist Arnold Schönberg (geb. 13. September 1874 zu Wien). Seine Lieder zeichnen sich durch tiefen Stimmengehalt und edle Haltung aus. Auffällig ist ihre feine formale Abrundung, merkwürdig sind die kühnen und gewagten — aber niemals häßlich wirkenden harmonischen Verbindungen und Modulationen.

Auch Gustav Mahler (vgl. S 744) hat in seinen Kindertotenliedern (aus Des Knaben Wunderhorn) reizvolle und aparte Gesänge geschaffen.

Lieder von ausgeprägter Eigenart schrieb August Bungert (vgl. S. 701). Sie stellen vielleicht den besten Teil seines musikalischen Schaffens dar.

Ausgezeichnete Charakterisierungskunst, die sich niemals ins Kleinliche verliert, sondern immer die große Linie im Auge behält, gewählte Rhythmik und Harmonik sind ihre hervorstechendsten Eigenschaften, die namentlich in den Handwerkerliedern zu schönster Geltung kommen.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch Ludwig Thuille und Max von Schillings erwähnt. Während Thuilles Lieder mehr schlicht und volkstümlich sind, bevorzugt Schillings erhabene und grandiose Vorwürfe, die er in vornehm gezügelter Leidenschaft zum Tönen bringt.

Theodor Streicher (geb. 7. Juni 1874 zu Wien) und Otto Vrieslander (geb. 18. Juli 1880), für den vor einigen Jahren Franz Wüllner in uneigennützigster Weise eingetreten ist, verraten in ihren Liedern ein imponierendes Wollen, dem das Können — namentlich bei letzterem — jedoch nicht immer entspricht.

Keine besonders tiefgehenden Eigenschaften als Liederkomponist zeigt Hans Sommer (eigentlich: Zincken, geb. 20. Juli 1837 zu Braunschweig). Hans Hermann (geb. 17. August 1870 zu Leipzig) ist „eine eigentümliche Mischung von harmloser Fröhlichkeit und romantischer Leidenschaftlichkeit eigen, sowie ein ausgesprochener Formensinn". Am wohlsten fühlt er sich bei dramatisch bewegten Texten und im Kinderlied.

Dem modernen Schaffen ziemlich fern stehen als Liederkomponisten Felix Draeseke (vgl. S. 748), Arnold Mendelssohn (vgl. S. 704), Eugen d'Albert (vgl. S. 712), Felix Weingartner (vgl. S. 723) und Kurt Striegler (vgl. S. 749). Sie bevorzugen die geschlossenen Formen, eine hauptsächlich melodische Gestaltung der Singstimme und vertonen vielfach den Gesetzen moderner Sprachbehandlung zuwider. Eine Ausnahme bilden zwei Gesänge von Felix Draeseke: die Ballade Pausanias (für Bariton und Orchester) und die Osterszene aus Goethes Faust (für Baritonsolo, Chor und Orchester, Op. 39).

Achtes Kapitel

Nationale Strömungen

Schon seit dem Auftreten der Romantiker haben wir das Anwachsen der nationalen Strömungen in der Musik beobachten können. Seit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts begann sich nun auch der Einfluß jener Völker auf die musikalische Produktion geltend zu machen, die bis jetzt nur rezeptiv am Musikleben teilgenommen hatten: der Skandinavier, Slawen usw. Bereits in Chopin hatten wir gewissermaßen einen Vorläufer dieser Bewegungen kennen gelernt. Auch schon früher, ja so ziemlich zu allen Zeiten, hatten Angehörige dieser Nationen am Musikleben teilgenommen als schaffende oder als ausübende Künstler, aber sie hatten dabei ihre Nationalität beiseite gelassen und waren den herrschenden Schulen und Richtungen gefolgt. In der neuesten Zeit jedoch bildeten sich nationale Schulen aus, mit eigener Richtung und Tendenz und besonderen Stileigentümlichkeiten, die dann ihrerseits wieder auf das allgemeine Musikleben der alten Kulturnationen zurückwirkten. Es ist kein Zweifel, daß die Kunst dadurch vielfach befruchtende Anregungen empfangen mußte.

Alle diese nationalen Schulen knüpfen ursprünglich an die Klassiker oder Romantiker an. Nach einer gewissen Zeit aber tritt — ungefähr parallel mit dem Auftreten der Neuromantik in Deutschland und Frankreich — eine Reaktion im nationalen Sinne ein. Die Jungen streben danach, sich von der schulmäßigen Tradition, die ihnen zugleich eine fremdländische ist, loszulösen und auf nationalen Boden zu stellen. Volksweisen werden gesammelt, die besonderen Eigentümlichkeiten der Rhythmik und Harmonik der Volksmusik werden studiert und die Ergebnisse dem Kunststil eingefügt. Wo es sich um Vokalformen (Opern, Chorwerke usw.) oder Programmusik handelt, werden nationale Stoffe bevorzugt, die dann durch die volkstümlichen Motive ein besonders echtes Kolorit erhalten. Es ist im Grunde ein und dieselbe Bewegung, die in Deutschland die romantische Oper und das Musikdrama geschaffen hat, nur mit dem Unterschiede, daß die betreffenden Nationen noch Neulinge in der Kunst sind, noch nicht auf eine so lange Entwicklung zurückblicken können, ihrer Kunst demgemäß noch die nötige Resonanz fehlt und ihre Werke neben den unbestreitbaren Zeichen von

Jugendfrische vielfach noch die einer gewissen Unreife und Unfertigkeit an sich tragen.

Von den skandinavischen Komponisten ist Edvard Grieg (geb. 15. Juni 1843 zu Bergen in Norwegen, gest. 4. September 1907 daselbst) allgemein bekannt geworden und unstreitig der bedeutendste. Auf den Rat des norwegischen Geigenvirtuosen Ole Bull (1810—1880), des exzentrischen Paganini des Nordens, besuchte er das Leipziger Konservatorium und war Schüler von Moscheles, Hauptmann und Reinecke. 1863 ging er nach Kopenhagen, wo Gade Einfluß auf ihn gewann. Durch den jungen genialen norwegischen Tondichter Rikard Nordraak (1842—1866) ward er auf die norwegischen Volksweisen hingewiesen, und nun wurde dem „Gadeschen mit Mendelssohn vermischten weiblichen Skandinavismus" der Krieg erklärt. Den ersten Erfolg brachten ihm die Violinsonaten Op. 8 (F dur) und Op. 13 (G dur). Im Leipziger Gewandhause spielte er 1879 sein Klavierkonzert



Notenzeile von Edvard Grieg.
Faksimile der Handschrift des Komponisten.

(A moll) Op. 16, ein wirklich schönes und originelles Werk, das sich seitdem viele Freunde erworben hat und noch heute zu den beliebtesten Repertoirestücken unserer Klaviervirtuosen gehört. Durch seine Musik zu Ibsens Peer Gynt, die er später zu zwei Orchestersuiten (Op. 46 und Op. 55) zusammengestellt und bearbeitet hat und die in dieser Gestalt die Runde durch die Konzertsäle machten, erlangte er eine internationale Berühmtheit. Eine andere Suite (für Streichorchester) in altertümlichem Stil Aus Holbergs Zeit fand ebenfalls viel Anklang. Die Musik zu Björnsons Schauspiel Sigurd Jorsalfar (ursprünglich für Klavier) wurde ebenfalls zu einer Suite für Orchester (Op. 56) vereinigt. Außerdem schrieb Grieg: Elegische Melodien (Op. 34) und Symphonische Tänze (Op. 64) für Streichorchester; eine Ouvertüre Im Herbst (Op. 11), ein Streichquartett (G moll, Op. 27) und eine Violoncellosonate (Op. 36). Von Vokalwerken sind vor allem zu nennen: Vor der Klosterpforte (für Sopransolo, Frauenchor und Orchester, Op. 20) und die Landerkennung (für Bariton, Männerchor und Orchester, Op. 31). Mit Recht beliebt sind seine Lieder (Ich liebe dich, Solvejgs Lied, Verborgene Liebe usw.) und Klavierstücke, von denen besonders genannt seien: 10 Hefte Lyrische Stücke (die wahre

Perlen der Klavierliteratur enthalten, wie z. B. Hochzeitstag auf Troldhaugen, Sie tanzt, Zug der Zwerge, An den Frühling, Erotik usw.), Albumblätter (Op. 28), Bilder aus dem Volksleben (Op. 19), Norwegische Bauerntänze (Op. 72) und die Romanze mit Variationen (Op. 51) für zwei Klaviere.



Edvard Grieg.

Die bedeutendsten Vertreter der nationaldänischen Strömung sind u. a.: Emil Hartmann jr. (1836—1898), ein Schüler Gades. Er zog sich schon frühzeitig in die Einsamkeit zurück, um sich gänzlich seinem Schaffen widmen zu können. Zu seinen bekanntesten Kompositionen gehören die Nordischen Tänze (für Orchester), Lieder und Weisen im nordischen Volkston, eine Ouvertüre Nordische Heerfahrt und eine Orchestersuite Skandinavische Volksmusik. — Asger Ritter von Hamerik (geb. 8. April 1843 zu Kopenhagen) schrieb eine Reihe von Opern,

wurde aber erst durch seine Jüdische Trilogie bekannter. Erwähnenswert sind seine fünf Symphonien. Da Hamerik viel auf Reisen war, wurde er seiner Heimat langsam entfremdet und hat sich dadurch allmählich wieder von der nationalen Musik entfernt. — Otto Valdemar Malling (geb. 1. Juni 1848 zu Kopenhagen) war eine Zeitlang Organist an der Peterskirche seiner Vaterstadt und wurde später (1885) Theorielehrer am Konservatorium. Er ist neben August Enna der bedeutendste Komponist Dänemarks. Seine wertvollsten Werke sind für die Orgel geschrieben (Stimmungsbilder usw.). — August Enna (geb. 13. Mai 1860 zu Nakskow auf der Insel Laaland) ist Autodidakt. Er führte ein ziemlich abenteuerliches Leben. Seine erste Arbeit, mit der er an die Öffentlichkeit trat, war eine Operette (Eine Dorfgeschichte). Zehn Jahre später ward sein Name als Komponist bekannt durch die Oper Die Hexe (1892), der er bald weitere Opern nachfolgen ließ (u. a. Cleopatra, 1894; Heiße Liebe, 1904). Ennas Musik besticht durch ihr eigenartiges Kolorit, kann aber infolge ihrer dicken, blechgepanzerten Instrumentation dem Geschmack eines vornehm empfindenden Publikums nicht behagen.

Von den norwegischen Komponisten sind zu nennen: Halfdan Kjerulf (1815—1868). Er schrieb eine Reihe von Liedern und Chorwerken, die ihn in seiner Heimat bekannt machten. In Deutschland kennt man vornehmlich seine Klaviersachen. — Johann Severin Svendsen (geb. 30. September 1840 zu Christiania, gest. 14. Juni 1911 zu Kopenhagen) erhielt seine musikalische Ausbildung u. a. durch David, Hauptmann und Reinecke am Leipziger Konservatorium, wo er 1871/72 Konzertmeister der Euterpekonzerte war. 1883 erhielt er den Posten eines Hofkapellmeisters zu Kopenhagen. Von seinen Kompositionen sind die wichtigsten: die Orchestereinleitung zu Sigurd Slembe (Björnson), die Orchesterlegende Zorahayde, 4 Norwegische Rhapsodien und der espritvolle Pariser Karneval. — Der etwas süßliche Christian Sinding (geb. 11. Januar 1856 zu Kongsberg), ein Schüler des Leipziger Konservatoriums, ist in Deutschland besonders in den Salons geschätzt: so sein banales Frühlingsrauschen (Op. 32). Wirklich gute Werke sind außer den etwas effekthascherischen Klavierstücken namentlich eine Symphonie in D moll, ein Streichquartett in A moll, zwei prächtige Suiten für Violine und Klavier in F dur und G dur und ein virtuoses Violinkonzert in A dur. Sindings Werke zeichnen sich durch formale Abrundung aus und verraten kecke Draufgängerei. — Eine feingeartete Erscheinung ist Gerhard Schjelderup (geb. 17. November 1859 zu Christiansand), der mit seinen Opern Norwegische Hochzeit, Frühlingsnacht, Jenseits Sonne und Mond, Ein Volk in Not usw., Orchester-, Kammermusikwerken und Liedern berechtigtes Aufsehen erregte. Auffallend ist seine wundervolle lyrische Ader, die es schwer begreiflich macht, daß er das Musikdrama

kultiviert. — Halfdan Cleve (geb. 5. Oktober 1879 zu Kongsberg), der bekannte Klaviervirtuos, hat bisher nur wenige Kompositionen veröffentlicht. Bemerkenswert darunter sind die drei Klavierkonzerte (Op. 3, A dur; Op. 6, B moll; Op. 9, Es dur).

Schwedische Komponisten von Bedeutung sind u. a.: Andreas Hallén (geb. 22. Dezember 1846 zu Gotenburg), ein Schüler von Reinecke, Rheinberger und Rietz; lebte meistens in Leipzig, wurde 1884 Dirigent der philharmonischen Konzerte zu Stockholm, 1892 Kapellmeister an der Kgl. Oper, 1902 Dirigent der südschwedischen philharmonischen Vereinigung zu Malmö. Hallén schrieb vier Opern, zwei Schwedische Rhapsodien, eine Reihe von Chorwerken und einige symphonische Dichtungen (darunter Toteninsel und Sten Sture). — Tor Aulin (geb. 10. September 1866 zu Stockholm), der bekannte Violinist (Konzertmeister der Kgl. Hofoper seiner Vaterstadt), hat sich hauptsächlich durch seine Violinkonzerte einen geachteten Namen gemacht. — Von Wilhelm Stenhammar (geb. 7. Februar 1871 zu Stockholm) haben die beiden Opern Tirfing (1898) und Das Fest auf Solhaug (1899) den größten Erfolg gehabt. Von seinen sonstigen Kompositionen sind ein Klavierkonzert (B moll), eine Symphonie (F dur) und ein Ouvertüre (Excelsior) bemerkenswert.



Friedrich Smetana.

Eine in jüngster Zeit vielgenannte Strömung ist die finnische. Ihr Mitbegründer und bisher bedeutendster Vertreter ist Jean Sibelius (geb. 8. Dezember 1865 zu Tawastehus), dessen Tondichtungen (Der Schwan von Tuonela, Finlandia, Lemminkäinen zieht heimwärts, Pelleas und Melisande usw.), Symphonien (E moll, D dur, C dur) und Lieder auch in Deutschland fast populär geworden sind. Eigentümlich ist diesen Werken eine frappierende Monotonie, die aber faszinierende Wirkungen auslöst. — Edvard Armas Järnefelt war zuletzt Kapellmeister der Kgl. Hofoper zu Stockholm und wurde dann Direktor am Konservatorium zu Helsingfors. Er schrieb u. a. Ouvertüren, symphonische Dichtungen (Korsholm), Chorwerke und Klavierstücke.

Unter den böhmischen Komponisten ist vor allem Friedrich Smetana (geb. 2. März 1824 zu Leitomischl; gest. 12. Mai 1884 in der Prager Irrenanstalt) zu nennen. Er wurde in Deutschland seit der Wiener Musikausstellung von 1892 bekannt, ja populär. Smetana, ein Schüler von Proksch in Prag, hatte kurze Zeit auch den Unterricht von Franz Liszt genossen und war seit 1866 Kapellmeister am Nationaltheater in Prag. Er hatte das Unglück, das Gehör völlig zu verlieren, und mußte deshalb 1874 sein Amt aufgeben. Smetana ist in seiner Heimat besonders als Opernkomponist geschätzt und gilt als der Schöpfer der böhmischen Nationaloper. Da er in seinen Opern die nationalen Volksweisen sehr glücklich zu verwenden wußte, ist er gleichsam der böhmische Weber geworden. Seine populärste Oper Die verkaufte Braut (1866), die sich seit der Wiener Musikausstellung auch auf allen deutschen Bühnen eingebürgert hat, und deren frischpulsierender Ouvertüre man häufig in Konzertprogrammen begegnet, spielt in der böhmischen Nationalmusik etwa die Rolle unseres „Freischütz". Es ist ein durch und durch volkstümliches Werk voll Frische, Lebendigkeit und gesunden Humors. Bei der Aufführung im Freilichttheater in der wilden Sarka bei Prag, das eine Bühne von 4000 qm Flächeninhalt hat und 30 000 Zuschauer faßt, entwickelt sich die Bauernprozession nicht in wenigen Minuten aus den natürlichen oder künstlichen Kulissen, sondern man sieht schon bei Beginn des Aktes die Bauern von verschiedenen Höhenwegen her gegen das Dorf ziehen, und erst nach 3/4 Stunde, gegen Schluß des Aktes, haben sie sich in ihren bunten Trachten auf natürliche Weise im Dorfe versammelt. Auch Der Kuß (1876) und Dalibor (1866), ein Werk der Hochromantik, das leider etwas allzudeutlich den Einfluß Wagners zeigt, wurden an einigen deutschen Bühnen gegeben. Die anderen Opern Die Brandenburger in Böhmen (1866), Zwei Witwen (1874), Das Geheimnis (1878), Libussa (1881) und Die Teufelswand (1882) sind kaum über die Grenze Böhmens gedrungen. Aber auch als Instrumentalkomponist gehört Smetana zu den geschätzten Meistern unserer Zeit. Er schrieb eine Reihe Symphonien, in denen er sich an Berlioz, Liszt und Wagner anschloß: Wallensteins Lager, Richard III. und Hakon Jarl. Ein nationales symphonisches Monumentalwerk schuf er in seinem Orchesterzyklus Ma Vlast (Mein Vaterland), in dem er Sage und Geschichte seiner Heimat in prächtigen musikalischen Charakterbildern am Hörer vorüberziehen läßt. Das Werk zerfällt in sechs symphonische Dichtungen: Moldau, Visegrad, Sarka, Aus Böhmens Hain und Flur, Tabor und Blanik. Von seinen beiden Streichquartetten ist besonders das Aus meinem Leben (E moll) betitelte bemerkenswert, in dessen Schlußsatz er den Eintritt der Taubheit ergreifend schildert. — Noch häufiger als die Werke Smetanas erschienen in den letzten Jahren Kompositionen von Anton Dvořák (geb. 8. September 1841 zu Mühlhausen bei Kralup; gest. 1. Mai 1904 in Prag)

in den deutschen Konzertsälen. Dvořák ist, wie Smetana, absolut national-böhmischer Komponist. Die slawischen Tanzrhythmen spielen in seinen Werken eine große Rolle. Seine Musik zeichnet sich durch prägnante Rhythmik und sattes Kolorit aus. Von seinen Opern ist nur eine, Der Bauer ein Schelm, auch in Deutschland aufgeführt worden, während einige seiner Orchesterwerke, so vornehmlich die Symphonien II (in D moll) und V (in E moll), Aus der Neuen Welt, und die Slawischen Rhapsodien zu Repertoirestücken aller größeren Konzertorchester werden konnten und einige seiner Streichquartette sowie das Klavierquintett Op. 81 in A dur sich bei besseren Kammermusikvereinigungen großer Beliebtheit erfreuen. — Viel zu wenig bekannt wurde bisher Vitezlav Novák (geb. 5. Dezember 1870 zu Kamenitz an der Linde), unter den jungen böhmischen Komponisten wohl der begabteste. Die symphonischen Dichtungen Auf der hohen Tatra und Von ewiger Sehnsucht, ferner eine Ouvertüre Maryska, seine Kammermusik-, Chor-, Klavierwerke usw. bestechen durch ungewöhnliche Vorzüge. — Josef Suk (geb. 4. Januar 1874 zu Křečovic), Schüler und Schwiegersohn Dvořáks, der bekannte zweite Geiger des böhmischen Streichquartetts, erregte namentlich durch seine symphonischen Dichtungen (Praga, Asrael usw.) berechtigtes Aufsehen.



Anton Dvořák.

Der älteste Meister der nationalrussischen Musik ist Michail Iwanowitsch Glinka (geb. 2. Juni 1804 zu Nowospaskoje im Gouvernement Smolensk; gest. 15. Februar 1857 zu Berlin). Er war im Adelsinstitut zu Petersburg erzogen worden, hatte seiner Gesundheit wegen den Süden bereist und dabei Musikstudien getrieben, die ihn aber wenig befriedigten. In S. W. Dehn fand er dann schließlich den Lehrer, der seine Eigenart erkannte. Als dieser ihn auf den Gedanken brachte, russische Musik zu schreiben, schuf Glinka die erste nationalrussische Oper Das Leben für den

Zaren (1836), die ungeheuern Erfolg hatte und sich noch immer auf den russischen Bühnen hält. Auch eine zweite Oper, Ruslan und Ludmilla (nach Puschkin; 1842) schlug ein. In Spanien schrieb er die Ouvertüren Jota Aragonese und Souvenir d'une nuit d'été à Madrid. Er starb in Berlin, wo er sich aufhielt, um bei seinem Lehrer Dehn Versuche über die Harmonisierung slawischer Melodien anzustellen.

Das Erbe Glinkas übernahmen besonders zwei Komponisten, Alexander Nikolai Serow und Alexander Sergiewitsch Dargomyzsky. Der erstere hat eine Reihe Gluckscher, Haydnscher, Mozartscher und Beethovenscher Opern- und Symphoniefragmente arrangiert und instrumentiert; auch war er in Rußland der erste, der für Richard Wagner einzutreten wagte.

Alexander Nikolai Serow (geb. 11. Mai 1820 zu St. Petersburg, gest. 20. Januar 1871 daselbst), von Beruf Beamter, hatte sich autodidaktisch zum Komponisten herangebildet. Seine ersten Opern (Judith, 1863; Rogneda, 1866) sind noch ziemlich unselbständig. Dagegen ist die letzte, Des Feindes Macht (Petersburg 1871), ein Werk, das, wenn es auch nicht an Glinkas Opern heranreicht, doch eine charakteristische Note aufweist. — Alexander Sergiewitsch Dargomyzsky (geb. 2. Februar 1813 auf dem Gut seines Vaters im Gouvernement Tula, gest. 29. Januar 1869 zu St. Petersburg), der sich auch als Pianist einen Namen gemacht hat, schrieb u. a. die Opern Russalka (1856) und Der steinerne Gast (beendet von César Cui und Rimsky-Korsakow), die stark von Richard Wagner beeinflußt sind.

„Fünf Männer, geboren, um einander zu verstehen, einander zu unterstützen, einander in der gemeinsamen Anbetung des Schönen zu leben; fünf Künstler, die sich vereinigen, nicht etwa mit dem geheimen Plan, den Kunstgenossen zu bekämpfen, zu zerreißen, zu töten, zu verschlingen, sondern mit dem Plan, ihre Brüderlichkeit der Seelen, ihre geistige Solidarität öffentlich zu bekennen; fünf Musiker, die verbunden sind durch eine innige aufrichtige und treue Freundschaft, und entschlossen sind, gemeinsam zu kämpfen, zu leiden und zu siegen" (Bruneau) — diese waren es, die das Haus Dargomyzskys zu ihrem Sammelpunkt machten. Man nennt diese fünf Komponisten die Novatoren, weil sie, in ihrer bewußten Abkehr von Richard Wagner und der Emanzipation vom Leitmotiv, den Nationalismus im Gegensatz zu ihren Vorgängern ostentativ betonten.

Die Vertreter dieser sogenannten jungrussischen Schule sind Alexander Borodin, César Antonowitsch Cui, Mily Balakirew, Modeste Petrowitsch Moussorgsky und Nikolaus Andrejewitsch Rimsky-Korsakow. — Alexander Porphiriewitsch Borodin (geb. 12. November 1834 zu St. Petersburg, gest. 29. Februar 1887 daselbst), ein außerehelicher Sohn des Fürsten Gedeanow, war von Haus aus Militärarzt, wurde dann Professor der mediko-chirurgischen Akademie und später kaiserlicher Staatsrat. Er schrieb außer einer Oper Prinz Igor (1890) zwei Symphonien und die symphonische Dichtung Steppenskizze aus Mittelasien,
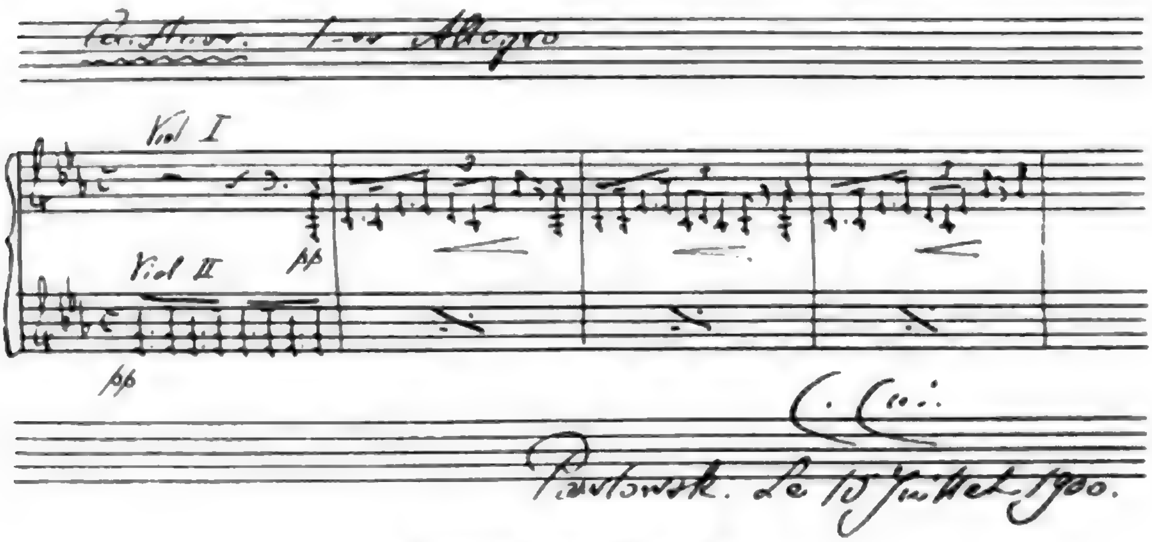
einige Klaviersachen und Kammermusikwerke. All diese Kompositionen zeugen von einem ehrlichen künstlerischen Streben. Sie bestechen, so vor allem die Steppenskizze, durch ihre Frische und durch eine blendende Instrumentierung. — Hauptsächlich auf dem Gebiete der Opern-



Michail J. Glinka.

komposition bewegt sich César Antonowitsch Cui (geb. 6. Januar 1835 zu Wilna). Er widmete sich der militärischen Ingenieurlaufbahn und stieg allmählich bis zum Rang eines Generalleutnants der Fortifikation an der Akademie auf. Cui ist außerdem Präsident der Kaiserlichen Gesellschaft zu Petersburg, die ihren Mitgliedern alljährlich in zehn Festkonzerten den Genuß von Kammermusikwerken und Symphonien bietet. Auch als Schriftsteller betätigte er sich und kämpfte (in der Petersburger Zeitung) eifrig

für die deutsche Musik (Schumann und Liszt). Seine Opern (Der Gefangene im Kaukasus [1857], Der Sohn des Mandarins [1859], William Ratcliff [1868], Angelo [1876], Der Flibustier [1889], Der Sarazene [1889], Mamzelle Fifi [1900], Die Tochter des Kapitäns) verraten eine geschickte Hand, sind technisch sauber gearbeitet, aber zum großen Teil bühnenunwirksam. — Sowohl Borodin als auch Cui wurden durch Balakirew, der Berufsmusiker ist, für die Musik gewonnen. Mily Balakirew (geb. 2. Januar 1837 zu Nishnij Nowgorod, gest. 30. Mai 1910), der Leiter der Symphoniekonzerte der Kaiserlichen Gesellschaft zu St. Petersburg, schrieb Ouvertüren, eine Symphonie in C dur, eine symphonische Dichtung Tamara, Musik zu König Lear



Notenzeile von César Cui.
Faksimile der Handschrift des Komponisten.

und viele Lieder und Klavierwerke, unter ihnen die hervorragende und bedeutende Klavierphantasie Islamey. Balakirews Kompositionen zeichnen sich durch große Kunst realistischer Darstellung und durch prächtige, vielfach das national-russische Gebiet verlassende, mehr erotische Farbengebung aus. — Einer der hervorragendsten der fünf Novatoren ist Modeste Petrowitsch Moussorgsky (geb. 16. März 1839 zu Toropez, gest. 16. März 1881). Seine Oper Boris Godunow (1877), heute ein Zugstück der russischen Opernbühnen, erlebte bei ihrer Erstaufführung eine schmähliche Niederlage. Sie ist ein geniales Werk voll der interessantesten Züge, grandios in der Anlage, eigentlich wirksam aber erst durch die sorgsam retouchierende Hand seines Freundes Nikolaus Andrejewitsch Rimsky-Korsakow (geb. 21. Mai 1844 zu Tichwin, gest. 21. Juli 1908 zu St. Petersburg). Dieser ist der Komponist der ersten russischen Symphonie (1865 von Balakirew mit sensationellem Erfolg aufgeführt) und der ersten russischen symphonischen Dichtung (Sadko). Seine Programmsymphonie Antar ist ein frischdurch-

pulstes, kühnes Bild menschlicher Leidenschaften, seine Ballettoper Meada (1893) ein Meisterwerk phantastischer Darstellung. Fein und geistreich ist sein Klavierkonzert in Cis moll, ein raffiniertes und espritvolles Orchesterwerk sein Spanisches Capriccio. Die Scheherezade ist ein glutüberhauchtes phantastisch schillerndes Bild aus dem Orient, so farben-



César Cui.
Nach einem Gemälde von Elias Repin.

prächtig als es die Erzählungen aus Tausend und eine Nacht vor uns aufsteigen lassen. — Ein Schüler, und zwar der bedeutendste Rimsky-Korsakows, Alexander Glazounow (geb. 10. August 1865 zu St. Petersburg), fand mit seinen Symphonien und symphonischen Dichtungen (Stenka Rasin, Frühling, Kreml usw.) auch in Deutschland freundliche Aufnahme. Sie sind in technischer Hinsicht meisterlich gearbeitet, leiden aber häufig an des Gedankens Blässe. — Von Rimsky-Korsakows vielen Schülern seien hier nur die genannt, die sich auch im Auslande eines guten Rufes

erfreuen: Anton Arensky (geb. 30. Juli 1861 zu Nishnij Nowgorod, gest. 27. Februar 1906 zu Tarioki in Finnland an einem Lungenleiden), der Schumann der Russen. Er schrieb in der Hauptsache Klavierwerke von wunderbarer Lyrik, darunter das bekannte Klavierkonzert (F moll, Op. 2); ihre Wirkung wird jedoch namentlich in seinen größeren Werken, den Symphonien und Opern durch das Fehlen eigentlicher Höhepunkte stark abgeschwächt. — Anatol Ljadow (geb. 12. Mai 1855 zu St. Petersburg)



Nikolaus Andrejewitsch Rimsky-Korsakow.

und Sergei Ljapunow (geb. 30. November 1858) sind bemerkenswerte Klavierkomponisten, doch hat sich letzterer auch in Instrumentalwerken (Symphonie H moll, Op. 12 usw.) mit Glück versucht.

Alle bisher genannten Komponisten gehören der Petersburger Schule an. Ihr steht eine Moskauer Schule gegenüber, die mit Sergei Tanejew anhebt. Sergei Tanejew (geb. 25. November 1856 im Gouvernement Wladimir), Schüler von Nikolaus Rubinstein und Tschaikowsky am Moskauer Konservatorium, verfügt über ein großes Maß von technischem Können. Die schwierigsten kontrapunktischen Probleme löst er mit spielender Leichtigkeit. Doch bewirkt die übermäßige Häufung von verblüffenden Kom-

binationen, daß Tanejews Werke (darunter vier Symphonien, sieben Streichquartette, eine Oper Oresteia [1895]) vielfach des eigentlichen inneren Lebens ermangeln und daher im Hörer nicht immer die richtige Wärme aufkommen lassen. — Sergei Wassiliewitsch Rachmaninow (geb. 2. April 1873 im Gouvernement Nowgorod), Schüler von Siloti, Arensky und Tanejew, ein weit über den Durchschnitt hinausragender Pianist, lenkte schon frühzeitig die Aufmerksamkeit auf seine Kompositionen (drei Klavierkonzerte, zwei Symphonien, eine Oper Aleko [1893] usw.), in denen es zwar etwas drunter und drüber geht, die aber glänzend instrumentiert sind. — Alexander Skriabine (geb. 10. Januar 1872 zu Moskau) leidet an einer starkentwickelten Originalitätssucht. Seine Werke (Le poème d'extase [!], Op. 54; ein Klavierkonzert in Fis moll, Symphonien usw.) verwenden einen großen Orchesterapparat, der nicht ganz im Einklang zu dem steht, was gesagt wird. Seine originellen Klavierkompositionen haben ihm aber eineu großen Anhängerkreis geschaffen.



Peter Iljitsch Tschaikowsky.

Peter Iljitsch Tschaikowsky (geb. 7. Mai 1840 zu Wotkinsk im Gouvernement Wjätka; gest. 6. November 1893 in Petersburg an der Cholera) ist auch außerhalb seines Vaterlandes zu wohlverdientem hohen Ansehen und — in Deutschland wenigstens — zu großer Beliebtheit gelangt. Von seinen vielen Opern (Die Jungfrau von Orleans [1881], Eugen Onegin [1879], Mazeppa [1884], Piquedame [1890] und Jolanthe (1892]) sind in Deutschland nur der nach Puschkins Epos zu einer Reihe lyrischer Szenen dramatisierte „Eugen Onegin" und die nach Henrik Hertzens bekanntem Versdrama König Renés Tochter komponierte einaktige Oper

„Jolanthe" durch Aufführungen bekannt geworden; aber als Komponisten reizvoller Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke, fesselnder Konzerte für Klavier und für Violine und sehr bedeutender Suiten, symphonischer Tongedichte und Symphonien für Orchester hat Tschaikowsky sich in den deutschen Konzertsälen volles Heimatrecht erworben. Er gehört, trotzdem er häufig nationale Melodien verwendet, nicht eigentlich zu den National- oder Jungrussen, ist mehr international, mehr Eklektiker. Seine Tonsprache scheint, abgesehen von der gelegentlichen Anwendung russischer Zischlaute und Akzente und von zeitweisem Hinneigen zum modernen Pathos, aus dem Wort- und Formenschatze Mendelssohns und Schumanns hervorgegangen zu sein und klingt darum vertrauter als die irgendeines anderen russischen Komponisten an das deutsche Ohr. Da Tschaikowsky außer-



Tschaikowskys Geburtshaus in Wotkinsk.

dem einer reichen und charakteristischen Erfindung nicht ermangelt, dazu in seiner Setzkunst und Orchesterbehandlung auch weitgehenden Ansprüchen gerecht wird, so können die großen und unbestrittenen Erfolge seiner Kunst nicht wundernehmen. Sein Orchesterkolorit und seine Thematik sind vorwiegend schön, hier und da verblüffend, zuweilen aber auch durchsetzt mit allzu grellen und sogar rohen Effekten. Außer mit seinen Suiten, von denen besonders die wunderbar elegisch gestimmte dritte (Op. 55) rasch beliebt wurde, und mit seinen sechs Symphonien, bei denen alle Reize der vierten (F moll, Op. 36) und der fünften (E moll, Op. 64) durch die ergreifende Schönheit der sechsten, der sogenannten Symphonie pathétique (H moll Op. 74) noch überboten werden, hat Tschaikowsky das Konzertrepertoire bedeutender Orchester noch mit den symphonischen Dichtungen und Ouvertüren Der Sturm, Francesca da Rimini, Hamlet, Manfred, Romeo und Julie, Ouvertüre 1812 und dem Capriccio italien bereichert. Das meistgespielte aller Werke Tschaikowskys aber ist das Klavier-

konzert in B moll (Op. 23). Eine lesenswerte Biographie schrieb sein Bruder Modeste; sie wurde von Paul Juon ins Deutsche übertragen.

Anton Rubinstein (geb. 28. November 1829 zu Wechwotynez bei Balta in Podolien; gest. 20. November 1894 zu Peterhof) gehört seinem ganzen Bildungsgang und seinem Schaffen nach mehr der deutschen als der eigentlichen nationalrussischen Kunst an. Er ist ein Ausläufer der Romantiker mit stark eigenartiger Prägung. Hinsichtlich der Tonschönheit und Auffassungsgröße war er einer der großartigsten Klavierspieler seiner Zeit, insbesondere ein hinreißender Beethoveninterpret. In seinen großen Orchesterwerken steht er auf der Grenzscheide zwischen Symphonie und symphonischer Dichtung. Er hat sechs Symphonien geschrieben, darunter die siebensätzige Ozeansymphonie (Op. 42) und die Symphonie dramatique (Op. 95), ferner musikalische Charakterbilder: Faust, Iwan IV., Don Quixote, Konzertouvertüren, viele Kammermusikwerke und einige Lieder. In seinen Opern: Die Kinder der Heide (1861), Feramors (1863), Lalla Rookh (1863), Der Dämon (1875), Die Makkabäer (1875), Nero (1879), Kalaschnikoff, der Kaufmann von Moskau (1880), Sulamith (1883), Unter Räubern (1883), Der Papagei (1883), Gorjuschka (Die Kummervolle, 1889) weiß er ein prächtiges orientalisches Kolorit zu entfalten, aber es fehlt ihm auch nicht an dramatischer Schlagkraft; doch neigt er allzusehr zu den Effekten der Großen Oper. Sein Ideal war die Schöpfung einer geistlichen Oper. Seine Oratorien (Der Turm von Babel, Das verlorene Paradies,



Anton Rubinstein.

Moses, Kain und Abel, Christus) sollten nicht konzertmäßig in Frack und Balltoilette gesungen, sondern szenisch dargestellt werden. Er wollte also das Oratorium gleichsam wieder auf seinen Ursprung zurückführen; doch ist dieser Absicht bisher nur in Bremen, Breslau und Berlin — mit einigen szenischen Aufführungen des Christus (1895) — entsprochen worden.

Eine durchaus gesonderte Stellung nimmt Paul Juon (geb. 8. März 1872 zu Moskau) ein, der in seinem Schaffen in den Bahnen von Brahms wandelt, ohne indessen seine Eigenart aufzugeben. Am höchsten einzuschätzen sind die Kammermusikwerke Paul Juons. Doch sind auch seine Klavierkompositionen (darunter die famosen Satyrn und Nymphen und die originellen vierhändigen Neuen Tanzrhythmen), eine Symphonie in A dur, eine Orchesterphantasie Wächterweise, eine Orchestersuite Aus einem Tagebuch, sowie ein blendend schönes aber auch sehr schweres Violinkonzert hervorzuheben. Paul Juon besticht vor allem durch die strenge Logik und den wundervoll klaren Aufbau seiner Werke; darin gemahnt er an Brahms, an seine russische Heimat erinnern die Verwendung von originellen Themen und die üppige, wohllautende und sinnliche, Brahms' herbem Orchesterklang zuwiderlaufende Instrumentierung.

Das unter dem Joch des Klerikalismus schmachtende und geistig etwas dumpfe Spanien besitzt heute nur zwei Komponisten, die im Auslande einen geachteten Namen haben. Der bedeutendere von ihnen ist der Autodidakt Felipe Pedrell (geb. 19. Februar 1841 zu Tortosa) mit einer Operntrilogie Die Pyrenäen (1902) und einer Reihe von Chorwerken. — Der jüngere Joan de Manén (geb. 14. März 1883 zu Barcelona) ist ein glänzendes Talent, dem aber noch die künstlerische Reife fehlt. Die Oper Akté (1903), die symphonische Dichtung Nuova catalonia, ein Violinkonzert usw. sind vielverheißende Ansätze, nichts mehr. Daß die Oper Akté bei ihren Aufführungen in Dresden (später durch Kurt Striegler überarbeitet) einen großen Erfolg hatte, verdankt sie wohl weniger sich selbst als der überaus glänzenden Ausstattung. — In neuester Zeit hat eine portugiesische Oper in Deutschland (Hamburg 1910) ihre Uraufführung erlebt. Sie stammt von Joao Arroya, dem portugiesischen Staatsminister, und heißt Amore e Perdizione. Ihr wird saubere Arbeit und ein solides Können nachgerühmt.

Belgien hat neuerdings ebenfalls, wenn auch in bescheidenem Maße, seine nationale Musik, die sogenannte vlämische. Ihr Begründer ist Peter Benoit (geb. 17. August 1834 zu Harlebeke, gest. 8. März 1901 zu Antwerpen), der eine große Anzahl von Opern (u. a. Erlkönig), Oratorien (u. a. Lucifer) und Chorwerke (u. a. Der Rhein) schrieb. Peter Benoit war auch schriftstellerisch tätig und schrieb u. a. L'école de Musique flamande et son avenir und Het droombeeld eener Muzikale Wereldkunst. — Ein Komponist von bedeutenden Qualitäten ist Jan Blockx (geb. 25. Ja-

nuar 1851 zu Antwerpen), ein Schüler von Peter Benoit, dessen Nachfolger als Direktor am Konservatorium zu Antwerpen er später wurde. Blockx hat sich bisher hauptsächlich als Bühnendramatiker betätigt (u. a. Maitre Martin [Brüssel 1892], Die Herbergsprinzessin [Antwerpen 1896], Die Meeresbraut [Antwerpen 1901], Blandie [Antwerpen 1908]) und



François Auguste Gevaert.

ist als solcher auch im Ausland viel zu Wort gekommen. Blockx' Schreibweise erinnert vielfach an den italienischen Verismo, nur ist er bei ihm geistvoller durchgebildet. — Der bedeutendste Belgier ist Edgar Tinel (geb. 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern, gest. 28. Oktober 1912 in Brüssel), ein Schüler u. a. von Brassin und Gevaert. Er wurde 1882 Direktor des Instituts für Kirchenmusik zu Mecheln, 1889 Inspektor der staatlich subventionierten Musikschulen und 1909 Direktor des Brüsseler Konservatoriums (als Nach-

folger Gevaerts). Er schuf u. a. folgende Werke: eine fünfstimmige Messe (zu Ehren der Jungfrau Maria von Lourdes; 1898), das Oratorium Franziskus, eines der bedeutendsten Werke der neueren Zeit (1888), die geistlichen Opern Die heilige Godoleva und Katharina (1909), ferner mehrere Chorwerke. Tinel ist eine ernst angelegte Natur von tiefem ethischen Empfinden, „ein geschworener Feind merkantiler Bestrebungen und industrieller Hintergedanken", einer, dem die Kunst ein „Sacerdotium" ist. Von seinem Franziskus sagt Schering: „Es ist ein Heiligenoratorium wie Liszts ‚Heilige Elisabeth', mit der es nicht nur durch den Aufwand und durch den Glanz der Darstellungsmittel, sondern auch durch einzelne ähnlich angelegte Episoden verwandt ist." — Abseits von der ausgeprägt nationalen Strömung steht François Auguste Gevaert (geb. 31. Juli 1828 zu Huysse, einem kleinen Dorfe bei Gent; gest. 24. Dezember 1908 zu Brüssel), der als Komponist zwar weniger von Bedeutung, seiner ausgezeichneten musikwissenschaftlichen Forschungen wegen aber unbedingt einen Ehrenplatz in der Geschichte der Musik zu beanspruchen hat. Gevaert war Schüler des Genter Konservatoriums, wurde bereits mit 15 Jahren Organist an der Jesuitenkirche in Gent und errang schon im Alter von 19 Jahren den großen Rompreis. 1863 wurde er zum Directeur de chant de la musique an der Großen Oper in Paris ernannt; als er 1870 infolge des Krieges als Ausländer Paris verlassen mußte, ging er nach Brüssel, wo ihm schon im nächsten Jahre die Stelle als Konservatoriumsdirektor (Nachfolger Fétis') übertragen wurde. In dieser Eigenschaft rief er die weltberühmt gewordenen Konservatoriumskonzerte ins Leben, in denen er die Werke Bachs, Händels, Glucks und Beethovens in idealer Weise aufführte und dem Verständnis seiner Landsleute näher brachte. Als Komponist schuf Gevaert in der Hauptsache Opern. Von ihnen seien genannt Georgette (1854), Le billet de Marguerite (die bedeutendste; 1854) Les lavandières de Santarem (1855), Quentin Durward (1858), Le diable au moulin (1859), Le Château-Trompette (1860), La poularde de Caux (1861), Les deux amours (1861) und Le capitaine Henriot (1864). Von seinen theoretischen Werken gelten als die vorzüglichsten: Nouveau traité d'instrumentation; Cours méthodique d'orchestration; Histoire et théorie de la musique de l'antiquité; Les origines du chant liturgique; La mélopée antique dans le chant de l'église latine; La musique, l'art du XIX^{e} siècle; Traité d'harmonie théorique et pratique. — Über Gevaerts seltene Gelehrsamkeit (er beherrschte z. B. acht Sprachen), sein phänomenales Gedächtnis und seine scharfe polemische Ader erzählt man sich zahlreiche Anekdoten.

Es folgen eine Reihe englischer Komponisten. Die beiden Brüder George Alexander Macfarren (geb. 1813 zu London, gest. 1887 daselbst) und Walter Cecil Macfarren (geb. 1826 zu London, gest. 1905

daselbst) haben sich, jener durch Symphonien und Opern, dieser hauptsächlich durch Kirchenmusik bekannt gemacht. — Arthur Sullivan (geb. 13. Mai 1842 zu London, gest. 22. November 1900 daselbst) ist ein Schüler des Leipziger Konservatoriums und war der Nachfolger Bennetts als Kompositionsprofessor der königl. Musikakademie in London. Er gehört zu den bedeutenderen englischen Musikern der neueren Zeit und schrieb neben zahlreichen, sehr burlesken Operetten viel ernsthafte Musik, so z. B. Ouvertüren und Zwischenaktsmusiken zu einigen Shakespeareschen Dramen, mehrere Konzertouvertüren, Kantaten, eine große Oper Ivanhoe (1891) usw. — Alexander Mackenzie (geb. 22. August 1847 zu Edinburg), seit 1888 als Nachfolger George Alexander Macfarrens Direktor der Kgl. Musikakademie, schrieb sehr viel Vokal- und Instrumentalwerke, Opern und Operetten, die ihm auch im Ausland einen geachteten Namen machten. — Frederic Hymen Cowen (geb. 29. Januar 1852 zu Kingston auf Jamaika), studierte u. a. in Leipzig (Hauptmann) und Berlin, war 1888 als Musikdirektor der Ausstellung zu Melbourne beschäftigt, wirkte dann bis 1892 als Dirigent der Londoner Philharmonischen Konzerte und wurde 1899 in gleicher Eigenschaft für die Philharmonische Gesellschaft daselbst und das schottische Orchester zu Glasgow gewonnen. Er hat vier Opern und zwei Operetten geschrieben, ferner sechs Symphonien und vier Ouvertüren, Suiten, Chorwerke und über 300 Lieder. — Charles Villiers Stanford (geb. 30. September 1852 zu Dublin), der seine Ausbildung zum größten Teile in Deutschland genossen hat, ist auch im Ausland beliebt geworden, und zwar hauptsächlich durch einige seiner Opern (Der verschleierte Prophet von Khorassan, Hannover 1881; Savonarola, Hamburg 1884). — Der bedeutendste von den jüngeren Engländern ist



Arthur Sullivan.

William Edward Elgar (geb. 2. Juni 1857 zu Broadheath bei Worcester), der sich autodidaktisch zum Komponisten herangebildet hat. 1904 erhielt er den persönlichen Adel (Sir) und eine Professur an der Universität zu Birmingham. Elgars Können zeigt sich vor allen Dingen in seinen kirchlichen Werken, in denen er über eine packende Ausdruckskraft verfügt (Lux Christi, Oratorium, 1896; Der Traum des Gerontius, Oratorium, 1900; Die Apostel, Oratorium, 1903; Kantaten usw.), doch hat er auch in seinen Orchesterwerken Glänzendes geleistet, so vor allem in den Variationen über ein eigenes Thema (Op. 36), in denen er eine Reihe musikalischer Porträts von seinen Freunden, wie Eingeweihte behaupten mit erstaunlicher Deutlichkeit, gegeben hat, und in der Ouvertüre Cockaigne, einem wunderbar realistischen Großstadtbild in Tönen. — Granville Bantock (geb. 7. August 1868 zu London), ein außerordentlich fruchtbarer Komponist, ist in Deutschland durch eines seiner letzten Werke The Pierrot of the Minute, eine geistvolle Lustspielouvertüre, rühmlichst bekannt geworden. Sonst schrieb er noch verschiedene Opern, Oratorien, Symphonien und Ouvertüren.

Während Amerika, das Land der Snobs und Warenhäuser, der self made men und des ausgesprochensten Geschäftsgeistes seine Musik früher vom Kontinent bezog, hat es sich neuerdings auf sich selbst besonnen und eigene Komponisten hervorgebracht: John Knowles Paine (geb. 1839 zu Portland, gest. 1906 zu Cambridge im Staate Massachusetts) war zunächst Orgelvirtuos und von 1862 ab Musiklehrer, später Professor an der Harvard University zu Boston. Paine hat glänzende Orchesterwerke geschrieben, ferner viele Schauspielmusiken, ein Oratorium St. Peter usw. Während seine Musik in gewissem Sinne noch international ist, wird dies bei den jüngeren amerikanischen Komponisten anders, die einen bewußten nationalen Stil heranbilden. Arthur Bird (geb. 23. Juli 1856 zu Cambridge bei Boston), einer der ersten von ihnen, erregte die Aufmerksamkeit hauptsächlich durch eine Karnevalszene für Orchester, sowie durch die Oper Daphne und eine Symphonie in A dur. — Edward Alexander Mac Dowell (geb. 18. Dezember 1861 zu New York, seit 1905 geistig umnachtet, gest. 24. Januar 1908 daselbst) ist der selbständigste aller Amerikaner. Seine Klavierkonzerte sind Repertoirestücke von Teresa Carreño und weisen, ebenso wie die drei Klaviersonaten (Tragica, Op. 45; Eroica, Op. 57; Keltic, Op. 59), als Hauptmerkmal eine große Kraft und Verve auf. Mac Dowell schrieb ferner symphonische Dichtungen, eine Indianische Suite (Op. 48) und eine Reihe origineller Lieder.

Auch Italien besitzt gegenwärtig einige Komponisten, die außerhalb der Oper Werke von einer über den Durchschnitt hinausreichenden Bedeutung schufen. Da ist vor allem zu nennen Giovanni Sgambati (geb. 18. Mai 1843 zu Rom), der sich durch liebevolle Pflege der deutschen

Musik in Italien ein besonderes Verdienst erwarb. Er ist ein äußerst begabter Klaviervirtuos und ein tüchtiger Dirigent und schrieb u. a. ein Epitalamon sinfonico sowie ein Adagio solemne, beide für Orchester, eine Ouvertüre zu Cossas Rienzi und — sein bisher bedeutendstes Werk — eine Missa da Requiem (zur Erinnerung an den ermordeten König Humbert und für die offizielle Totenfeier der italienischen Könige komponiert), eine der hervorragendsten italienischen Schöpfungen. — Große Stilreinheit sowie ursprüngliches und inniges musikalisches Empfinden ist dem Organisten Enrico Marco Bossi (geb. 25. April 1861 zu Salò) zu eigen, dessen großes Chorwerk Canticus canticorum (Das hohe Lied Salomonis) begeisterte Bewunderer gefunden hat. Bossi hat auch eine Reihe schöner Orgelkompositionen (darunter ein Konzert für Orgel), feingearbeitete Charakterstücke für Klavier, Kammermusikwerke und ein imposantes Konzertoratorium Das verlorene Paradies geschaffen. — An musikalischer Kraft steht ihm Ferruccio Benvenuto Busoni (geb. 1. April 1866 zu Empoli bei Florenz) zur Seite; er schrieb eine Anzahl Kammermusik-, mehrere Klavierwerke (darunter ein abendfüllendes Konzert mit Schluß[Männer-]chor), eine Musik zu Schillers Turandot und eine symphonische Dichtung. Seine Kompositionen weisen eine bemerkenswerte Eigenart auf; von feinstem künstlerischen Empfinden zeugen besonders auch die Klavierbearbeitungen Bachscher Orgelwerke. — Hauptsächlich als Komponist von Kammermusikwerken ist Leone Sinigaglia (geb. 14. August 1868 zu Turin) bekannt geworden. Dem Verkehr mit Dvořák und seinem Einflusse ist es zuzuschreiben, daß Sinigaglia in seinen Werken mehr und mehr den nationalen Charakter hervorkehrte. Neuerdings hatten seine Lustspielouvertüre Le baruffe chiozzotte sowie seine Danze Piemontesi großen Erfolg. — Lorenzo Perosi (geb. 20. Dezember 1872 zu Tortona), ein junger Geistlicher, der am Mailänder Konservatorium und eine Zeitlang in Regensburg unter Haberl Musik studiert hatte, erregte 1897 in Mailand großes Aufsehen mit einer Oratorientrilogie (Passion nach Marcus, Die Verklärung Christi und Die Auferweckung des Lazarus). Perosi sucht den Stil Bachs und Palestrinas zu verschmelzen und zugleich alle Ausdrucksmittel des Wagnerschen Musikdramas seinen kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen. Jedenfalls ist er ein starkes Talent, doch haftet seinen Werken noch zu viel Theatralik an, besonders seiner ziemlich unbedeutenden Oper Romeo und Julia.

Neuntes Kapitel.

Die Musikwissenschaft.

Ein musikgeschichtliches Buch ist unvollständig, wenn es nicht auch von der mächtig aufstrebenden Musikwissenschaft berichtet. Seit Prätorius' Syntagma musicum (1614—1620) hatten im 18. Jahrhundert neben Joh. Nik. Forkel besonders Franzosen und Engländer (Burney) die Musikgeschichte durch umfassende Werke gefördert. Im 19. Jahrhundert begann dann das Spezialistentum. So konzentrierte sich K. von Winterfeld auf den „Evangelischen Kirchengesang" (1843ff.). Dann fanden die hervorragendsten Meister ihre ersten Biographen großen Stils: Mozart in O. Jahn, Beethoven in Marr und Thayer (Deiters, Riemann), Händel in Fr. Chrysander (Seiffert), J. S. Bach in Philipp Spitta (Kretzschmar, Wolffheim), Haydn in C. F. Pohl. Dazu kamen in unserem Jahrhundert Werke über einzelne Musikgattungen, wie Hugo Leichtentritts „Geschichte der Motette" (1908), Arnold Scherings „Geschichte des Instrumentalkonzerts" (1905) und „Geschichte des Oratoriums" (1911), Max Seifferts „Geschichte der Klaviermusik" (1899ff.) und Hermann Kretzschmars „Geschichte des deutschen Liedes" (1910ff.). Erwähnt seien auch noch H. Aberts „Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" (1899), O. Fleischers „Neumenstudien" (1895ff.), Joh. Wolfs „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460" (1905), von Max Friedländer „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" (1902) und last not least Hugo Riemanns fünfbändiges „Handbuch der Musikgeschichte" (1904—1913).

Welche gewaltige Leistung stellen dann die „Denkmäler deutscher Tonkunst", die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" und die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" dar! In den monumentalen Bänden dieser drei Sammelwerke sind vertreten aus dem 15. Jahrhundert: Oswald von Wolkenstein und Heinrich Isaak mit geistlichen und weltlichen Gesängen, dazu eine Reihe anderer aus sechs Trienter Kodizes. Aus dem 16. Jahrhundert wurden veröffentlicht: Ludwig Senfls Magnificat und Motetten, Österreichische Lautenmusik, deutsche geistliche Gesänge, Jakobus Gallus' Opus musicum, H. L. Haslers Motetten, deutsche geistliche Gesänge

und Madrigale, Joh. Stadlmayrs Hymnen, Gr. Aichingers, Ad. Gumpeltzheimers und H. Prätorius' Ausgewählte Werke, Phil. Dulichius' Centuriae sowie Chr. Erbachs, H. L. Haslers und Jak. Haslers Orgelwerke. Das 17. Jahrhundert ist vertreten mit: Ausgewählten Instrumentalwerken von Melchior Frank und Val. Hausmann, Arien von H. Albert, Ausgewählten Werken von Joh. Staden, Andr. Hammerschmidt und J. K. Kerll, ferner mit Sam. Scheidts Tabulatura nova, J. J. Frobergers gesammelten Werken, M. Ant. Cestis Oper Il pomo d'oro, Franz Tunders, Math. Weckmanns und Chr. Bernhards Kantaten und Chören mit Instrumenten, Adam Kriegers Arien, Joh. Rosenmüllers Sonate da camera, Joh. Sebastianis und Joh. Theiles Passionen, (H. Elmenhorsts) Geistlichen Liedern von Jos. Wolfg. Franck, G. Böhm und F. L. Wolckenfuß, Geistlichen Konzerten und Kantaten von Hainlein, Schwemmer, G. K. Wecker, J. Pachelbel, J. Ph. Krieger, Joh. Krieger, schließlich mit Orgelwerken von Al. Poglietti, F. Tob. Richter und G. Reutter sen., Violinsonaten von H. Fr. v. Biber und Georg Muffats Florilegien; dazu kommen noch Klavier- und Orgelwerke von Joh. Pachelbel und W. H. Pachelbel, Fr. W. Zachows Gesammelte Werke, Joh. Kuhnaus Klavierwerke, D. Burtehudes Kantaten und Instrumentalwerke, A. Benevolis 53stimmige Messe und Agostino Steffanis Kammerduette, sowie seine Oper Alarico und einige ausgewählte Opernteile. Aus dem 18. Jahrhundert wurden bisher veröffentlicht: J. J. Fux' Messen, Motetten, Instrumentalwerke und die Oper Costanza e Fortezza, G. Ph. Telemanns Kantaten „Der Tag des Gerichts" und „Ino", Instrumentalkonzerte von Telemann, Pisendel, Graupner, Stölzel, Hurlebusch, Hasse und Ph. E. Bach, Orgelwerke von J. Gottfr. Wecker, Klavierwerke von Gottl. Muffat, Kirchliche Werke von Ant. Caldara, Französische Ouvertüren von K. F. Fischer und D. A. Schmircorer, die Oper „Crösus" von Reinh. Keiser, Instrumentalwerke von E. F. dell Abaco Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße", J. Ad. Hasses Oratorium La Conversione di S. Agostino, K. H. Grauns Oper „Montezuma", N. Jommellis Oper Fetonte, Lieder von Joh. Ernst Bach und Val. Herbig, Symphonien der Mannheimer Schule, Joh. Schoberts Ausgewählte Instrumentalwerke, Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, Mich. Haydns Instrumentalwerke, Leop. Mozarts Ausgewählte Werke, Ignaz Umlauffs Oper „Die Bergknappen" und J. G. Albrechtsbergers Instrumentalwerke. „Wie leicht zu ersehen, sind von den Denkmälerausgaben im Prinzip diejenigen Meister ausgeschlossen, von deren Werken Gesamtausgaben entweder bereits veranstaltet oder doch in Aussicht genommen sind (Orlando Lasso, Heinrich Schütz, J. S. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven). Ihre vornehmste Aufgabe ist eben gerade die Klärung des Geschichtsbildes durch Einführung der Übergangsglieder von einem der größten Meister zum andern, die Aufweisung der Wurzeln ihrer Kunst, auch die Vermittlung der

Bekanntschaft von Nebenmännern, die hinter den größten Namen nur wenig zurückstehen, aber über sie unverdient vergessen wurden."

Der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehr dient die 1899 gegründete Internationale Musikgesellschaft. Die 14 Jahrgänge ihrer Zeitschrift nebst ebensoviel Sammelbänden und einer Reihe von Beiheften legen Zeugnis ab von dem Ernst, mit dem auf den einzelnen musikwissenschaftlichen Gebieten in allen Kulturländern gearbeitet wird. Philipp Spitta hat recht behalten mit seinem Wort, das er denen entgegenhielt, die die Musikwissenschaft nur als Anhängsel andrer wissenschaftlicher Disziplinen gelten lassen wollten, dem die Kraft fehle, auf eigenen Füßen zu stehen. Er sagte: „Der der Forschung vorliegende Stoff ist ein zu reicher und wichtiger, die Voraussetzungen zur glücklichen Bewältigung desselben durch den Forscher zu eigenartig, als daß nicht anzunehmen wäre, die Kunstwissenschaft werde sich einen anerkannten Platz neben ihren Schwestern erobern. Aber wie dies auch werden möge, sicher ist, daß hier große wissenschaftliche Aufgaben vorliegen, die ihre Lösung finden müssen und finden werden." Die Führer der musikwissenschaftlichen Forschung in Deutschland sind gegenwärtig Hermann Kretzschmar (geb. 19. Januar 1848 zu Olbernhau in Sachsen), Spittas Nachfolger an der Berliner Universität und Direktor der königl. Akademischen Hochschule, sowie der universelle Hugo Riemann (geb. 18. Juli 1849 in Großmehlra bei Sondershausen), Professor an der Leipziger Universität und in der ganzen musikalischen Welt bekannt durch sein vortreffliches „Musik-Lexikon".

Musikleben und Musikwissenschaft gehen heute schon vielfach Hand in Hand und werden immer mehr Fühlung miteinander suchen müssen, wenn sie beide wachsen und blühen wollen. Wissen und Können befruchten sich in keiner Kunst so wie in der Musik, und es ist sehnlichst zu wünschen, daß die Musikwissenschaft uns erlösen hilft von den unfruchtbaren Neuerungen der Allermodernsten.

Schlußwort.

Aus dem Wirrwarr des täglichen Lebens erhebt sich der Mensch durch die Kunst zu beseligender Harmonie. Allen Künsten voran aber erweist sich gerade den am tiefsten Fühlenden die Musik als die stärkste in Freud und Leid. Das erfuhr auch Grillparzer:

Wer kann genug deinen Zauber preisen,
Liebliche, milde, freundlich holde!
Schönste unter den reizenden Schwestern!
Fühlende Freundin fühlender Seelen!
Was der Mime nur schwankend stammelt,
Was der Dichter zu laut verkündet,
Lispelt vernehmlich dein Saitenspiel.
Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache. —
Du sprichst, wie man im Himmel spricht.

Oder wie Martin Luther es in seiner sinnigen Weise ausdrückt:

Wer sich die Musik erkiest,
Hat ein himmlisch Werk gewonnen;
Denn ihr erster Ursprung ist
Von dem Himmel selbst genommen,
Weil die lieben Engelein
Selber Musikanten sein.

Ja Jean Paul spricht es einmal als seine innigste Überzeugung aus: „Welche Stunden und Seelen und Körper müßten sich aneinander reiben, um dir nur eine einzige Innenfeier zu bereiten, welche du von der Tonkunst in einer Minute wie von unsichtbaren Händen empfängst. Habe groß und selig geweint, wie du nur willst: die Tonkunst spricht dir dein Herz nach und bringt dir alle Tränen wieder." Auch Shakespeare empfand es tief:

Wenn in der Leiden hartem Drang
Das bange Herze will erliegen,
Musik mit ihrem Silberklang
Weiß hilfreich ihnen obzusiegen.

Und wem wären nicht Schillers Worte vertraut von Jugend auf:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

So fühlten die Dichter das Wesen der Musik, und die Musiker selbst preisen sie gleicherweise. C. M. v. Weber sagt: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist wahrlich die Liebe selbst; die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen." Und R. Schumann läßt sich vernehmen: „Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat." Wie tief empfand Beethoven das Wesen seiner Kunst! „Mein Reich ist in der Luft; wie der Wind ist, so wirbeln die Töne, so oft wirbelt's auch in der Seele." Und ein andermal bekennt er in göttlicher Bescheidenheit: „Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Grenzen hat: Er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziel entfernt ist, und indes er vielleicht von andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet."

Das also ist das Wesen der Musik, der Kunst, der keine gleichkommt. Möchte das Herz himmelhoch jauchzen, oder ist es zu Tode betrübt — in Tönen läßt es das Unaussprechliche laut werden. So klingt es in der Brust der Meister, denen Gott gab zu sagen, was sie litten und was sie freute; so lassen wir andern Sterblichen es in uns widertönen, was jene schufen. Das aber ist der Maßstab für alles Echte in der Kunst Polyhymnias: Was das Herz bewegt in seinen Tiefen, das ist Musik; alles andere ist Ohrengeklingel und Nervenkitzel. Wie nun des Guten allewege nur wenig ist in der Welt, so ist auch gute Musik nicht allzureichlich vorhanden. Wie vieles drängt sich unberufen auf den Markt und wird gepriesen und für Kunst gekauft; denn beim Eintagserfolg ist die Reklame stärker als Polyhymnia. Aber das Echte ist noch immer der Nachwelt unverloren geblieben, und von den Marktgötzen darf es heißen: sie haben ihren Lohn dahin. Wer seinen Geschmack an den großen Meistern gebildet hat, wird dem Summen solcher Eintagsfliegen nicht lauschen mögen. Hier wird es offenbar, wie notwendig neben gutem Musikunterricht das Studium der Musikgeschichte ist. Diese lenkt den Blick auf die Heroen der Tonkunst, die ewig gültigen Muster und herzerfreuenden Meister, von deren Weisen ein altdeutsches Sprichwort sagt:

Der Teufel und all seine Gesellen
Müssen fliehen von dannen,
Musika kann sie bannen.

Ende!

Sach- und Namenverzeichnis

A bedeutet Abbildung.

Wertvolle Bücher für die Hausbibliothek

Deutsche Literaturgeschichte.

Von Otto von Leixner. In 8. Auflage neu bearbeitet und bis zur Gegenwart fortgeführt von Dr. Ernst Friedlaender. Mit 186 Textabbildungen und 56 zum Teil mehrfarbigen Beilagen. In Prachteinband 20 M. Ausgabe in 2 Halbfranzbänden 20 M.

Von der Überzeugung durchdrungen, daß die höchsten Schöpfungen der deutschen Literatur den Einklang von Schönheit der Form und höchster, edelster Sittlichkeit zeigen, richtet Leixner seinen kritischen Sinn auf Ausscheidung des Idealen, Bleibenden, Tiefen aus dem Wust des Gemachten und Unwahren, Trennung des ethisch Gehaltvollen von dem bloß äußerlich Glänzenden, und deshalb ist diese Literaturgeschichte vor allen anderen geeignet, in die Kenntnis der deutschen Literatur einzuführen. Der Bearbeiter hat den Geist, aus dem heraus das Buch geschrieben war, pietätvoll zu wahren gewußt, hat aber vor allem das Schrifttum der Gegenwart völlig neu behandelt, und zwar mit großer Ausführlichkeit und unter Beigabe zahlreicher Porträts. Der Bilderreichtum wird hinsichtlich der Auswahl wie der Güte der einzelnen Vorlagen von keinem anderen ähnlichen Werke erreicht.



Börries Frhr. v. Münchhausen.
Aus: Leixner, Literaturgeschichte (verkl.)

„... ein Literaturwerk allerersten Ranges ... Inhaltlich schlägt es wohl die meisten anderen Werke dieser Art ... Die Einleitungen zu den einzelnen Hauptabschnitten sind unübertrefflich".

(Richard Zoozmann.)

Illustr. Geschichte der fremden Literaturen.

Von Otto von Leixner. Zweite Auflage. Mit 375 Textabbildungen und 20 teilweise mehrfarbigen Beilagen. In zwei Bände gebunden je 10 M. Ausgabe in einem Bande 20 M.

Umfassende Gründlichkeit, feines, sicheres Urteil und glänzende Darstellung zeichnen auch dieses im Anschluß an die „Deutsche Literaturgeschichte" erschienene Werk aus.

Beide Werke bilden zusammen die

Geschichte der Literaturen aller Völker.

4 Bände. Preis elegant gebunden 40 M.

Verlag von Otto Spamer in Leipzig

Wertvolle Bücher für die Hausbibliothek

Deutsche Geschichte.

Von Prof. Dr. Otto Kaemmel. Dritte, durchgesehene und bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts fortgeführte Auflage. Mit 197 Abbildungen und 6 Karten. Zwei starke Bände.
Geheftet 17 M., in zwei Prachtbänden 20 M.

Kaemmels Deutsche Geschichte wendet sich an die weiten Kreise jener gebildeten und denkenden Leser aus den verschiedensten Berufsklassen, die nicht imstande sind, umfänglichere Werke durchzuarbeiten, sich jedoch von kurzgefaßten Handbüchern nicht befriedigt fühlen.



Der Lotse verläßt das Schiff
Karikatur auf Bismarcks Entlassung aus einem englischen Witzblatt.
Aus Kaemmel, Deutsche Geschichte.

In frischem Tone, getragen von einem gründlichen und ausgebreiteten historischen Wissen, durchweht von einem erwärmenden Hauch wahrhaft nationalen und patriotischen Geistes, führt das schöne Werk durch die Schicksale des deutschen Volkes von seinen ersten Anfängen an.

Das Werk ist, nicht zuletzt unserer reifen männlichen Jugend, ein zuverlässiger und gewissenhafter Führer durch die deutsche Geschichte, es hilft, durch die Erkenntnis des Werdegangs unseres Volkes ein vertieftes Verständnis für seine gegenwärtige Lage und für die Aufgabe der Zukunft zu gewinnen. Die besonders vornehme Ausstattung und die völlig neue, ebenso reichhaltige wie moderne Illustrierung machen das Buch zu einem vorzüglichen Geschenkwerk.

„Gediegen und zuverlässig im vollsten, schönsten Sinne des Wortes — das ist wohl das passendste Prädikat für diese großdeutsche Meisterleistung"!
(Prof. Hans F. Helmolt in der „Illustr. Zeitung".)

„Das schöne Gewand ist nur die Hülle für eine echte Kostbarkeit, denn der Inhalt bietet Güter von hohem idealen Werte für das Leben. Man wird hingerissen werden von dem wahrhaft vaterländischen Geiste, der die ganze Anlage durchdringt, und dem auch die vornehme, edle Form der Sprache entspricht".
(Dresdner Journal.)

„Ein geschichtliches Werk, das uns die politische, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung unseres Volkes auf Grund gediegenen Materials in würdiger, allgemein verständlicher Darstellung bringt und mit warmem Herzen in echt patriotischer Gesinnung geschrieben ist, stellt einen köstlichen Schatz für die Nation dar. Kaemmel hat es verstanden, uns ein solches zu liefern". (Altpreuß. Monatsschrift.)

„Eine so kluge Auswahl des Stoffes, eine so durchsichtige Gruppierung und vorurteilsfreie Beleuchtung konnte nur einem durchaus harmonischen, in sich gefestigten Geiste gelingen, der zugleich über die lebhafteste innere Anschauung und eine hohe Gestaltungskraft verfügt. So sind gerade die letzten Kapitel des Kaemmelschen Werks eine künstlerische Tat, die beim Leser den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck hinterläßt". (Grenzboten.)

Verlag von Otto Spamer in Leipzig